



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1974 • XXIII. ÉVF. I. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1974

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

ENTZ GÉZA:	A magyar középkori város kibontakozása a műemléki kutatások nyomán.	1
PROKOPP GYULA:	Packh János	5
RÓZSA GYÖRGY:	Friedrich Bernhard Werner magyarországi vedutái	28

KUTATÁS

D. SZEMZŐ PIROSKA:	Gondolatok egy levélkiadásról	49
HORVÁTH BÉLA:	A „Dózsa-gondolat” Kernstoknál	55
ZOLNAY LÁSZLÓ:	A Budavári Palota és várkert szabadtéri szobor-múzeumáról és szabadtéri lapidáriumáról	59

ADATTÁR

NAGY ENDRE:	Szabó Ervin, a műkritikus	63
ERDŐS JENŐ:	Írók, művészek antifasiszta összefogása 1938-ban	68
WEINER MIHÁLYNÉ:	Magyar exlibrisek	71

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

M. KISS PÁL:	Bódis Erzsébet	80
M. KISS PÁL:	Karácsony János	82

KÖNYVSZEMLE

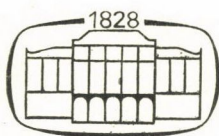
W. SOMOGYI ÁGNES:	Medveczky Jenő Iliász-illusztrációi 1972. Képzőművészeti Alap ..	84
GUNDA BÉLA:	Francia könyv Roheim Gézáról	85
URBÁN NAGY ROZÁLIA:	Cs. Tompos Erzsébet: „Grúzia” 1973. Corvina Kiadó, Budapest	85
BEDŐ RUDOLF:	Az 1972. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje	87

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ



1975 MÁJ 27

XXIII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1974. ÉVI KÖTETÉHEZ

- Alpatov, M. V.*: Robert Falk 214—219
- Aradi Nóra*: ism. D. Klingender: Art and the Industrial Revolution Evelyn, Adams Mackay, London, 1968. 235—238
- Bedő Rudolf*: Az 1972. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje 87—93
- Beliczay Angela*: Örökéletnek beszéde Bp. 1972. ism.: SziJ Rezső 342—343
- Bibó István*: ism.: Georg Hermann: Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas — Lund Humphries, London, 1972. 158—160
- Boros László*: Dorffmaister Baranyában 269—284
- Chagall, Marc*: Életem, Gondolat Kiadó, Budapest, 1970 ism. Kajetán Endre 160—161
- Chronica Hungarorum*: Magyar Helikon, Budapest, 1973. ism. SziJ Rezső 341—342
- Czagány István*: A Budavári Grigely-ház műemléki helyreállításának művészettörténeti vonatkozásai 121—127
- Csekin-Krotova, A.*: Robert Falk leveleiben és baráti nyilatkozatokban 220—224
- Cs. Tompos Erzsébet*: „Grúzia” Corvina Kiadó, Budapest, 1973. ism.: Urbán Nagy Rozália 85—86
- Dávid Katalin* válasza Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiájának rekonstrukciója című kandidátusi értekezésének vitáján 336—340
- D. Szemző Piroska*: Gondolatok egy levélkiadásról 49—54
- Dudás Jenő*: A rajzoktatás módszere 173—213
- Entz Géza*: A magyar középkori város kibontakozása a műemléki kutatások nyomán 1—4
- Erdős Jenő*: Írók, művészek antifasiszta összefogása 1838-ban 68—70
- Hermann, Georg*: Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas — Lund Humphries, London, 1972. ism.: Bibó István 158—160
- Gerő László*: Magyar műemlékek 165—172
- Gunda Béla* ism.: Róheim Gézáról szóló francia könyvet 85
- Györffy György* opponensi véleménye Dávid Katalin: Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiájának rekonstrukciója című kandidátusi értekezéséről 333—334
- Haulisch Lenke*: Boromissza Tibor. Első kísérlet telepalkításra 300—307
- Horváth Béla*: A „Dózsa-gondolat” Kernstoknál 55—58
- Horváth Béla*: Bartók és a Nyolcak 328—332
- Kádár Zoltán* opponensi véleménye Pogány-Balás Edit: Római szoborművek hatása a reneszánsz nagy mestereire című kandidátusi értekezéséről 228—231
- Kajetán Endre* ism.: Marc Chagall: Életem Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. 160—161.
- Kiss Akos*: A díszítő és az iparművészetek újhellén stílusirányzatáról. 109—120
- Klingender, D.*: Art and the Industrial Revolution, Evelyn, Adams Mackay, London, 1968. ism.: Aradi Nóra 235—238
- Koppány Tibor*: A castellumtól a kastélyig 285—290
- K. Gyurkovich Tibor*: Sterio Károly, a mozgás festője 323—327
- László Emőke* — *Szabó Katalin* — *Vadászi Erzsébet*: A Magyar Művészettörténeti Irodalom bibliográfiája 1972. 239—267
- Losonczy Miklós*: Bálint Aladár — a pesti tárlatok krónikása 156—157
- Losonczy Miklós*: Amrita Ser-Gil 308—317
- Majakovszkij, V. V.* plakátművészetéről. Lyra Mundi: Majakovszkij, Európa, 1973. Miniatur Majakovszkij, Kossuth Kiadó, Budapest, 1973. ism.: Urbán Nagy Rozália 234—235
- Medveczky Jenő* Iliász illusztrációi Képzőművészeti, Alap Kiadó, Budapest, 1972. ism. W. Somogyi Ágnes 84—85
- M. Kiss Pál*: Bódis Erzsébet 80—81
- M. Kiss Pál*: Karácsony János 82—83
- M. Kiss Pál*: Hollósy Simon levele Herman Ottóhoz 150—151
- Nagy Endre*: Szabó Ervin, a műkritikus 63—67
- Pogány-Balás Edit*: Mantegna és MS mester 97—108
- Pogány-Balás Edit* válasza „Római szoborművek hatása a reneszánsz nagy mestereire” című kandidátusi értekezésének vitáján 231—233
- Pogány Ö. Gábor* ism.: Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. 161—162

- Prokopp Gyula*: Packh János 5—27
- Prokopp Gyula*: Ferenczy István terve az esztergomi bazilika előcsarnokának szobraihoz 147—149
- Rózsa György*: Friedrich Bernhard Werner magyarországi vedutái 28—48
- Ruzsa György*: Adatok Nagy Sándor gödöllői festő és iparművész életéhez 152—155
- Salacz Gábor*: Paczka Ferenc élete és művészete 128—136
- Szabó Katalin* — *Vadászi Erzsébet* — *László Emőke*: A Magyar Művészettörténeti Irodalom bibliográfiája 1972. 239—267
- Szij Rezső*: Bisztrai Farkas Ferenc, az Ars Hungarica és a Magyar Bibliofilek Szövetsége 137—143
- Szij Rezső* ism.: Beliczay Angela: Örökéletnek beszéde Budapest, 1972. 342—343
- Szij Rezső* ism.: Chronica hungarorum, Helikon Kiadó, Budapest, 1973. 341—342
- Urbán Nagy Rozália* ism.: Cs. Tompos Erzsébet: Grúzia, Corvina Kiadó, Budapest, 1973. 85—86
- Urbán Nagy Rozália* ism.: V. V. Majakovszkij plakátművészetéről. Lyra Mundi: Majakovszkij, Európa Kiadó 1973. Miniatűr Majakovszkij, Kossuth Kiadó, Budapest, 1973. 234—235
- Vadászi Erzsébet* — *László Emőke* — *Szabó Katalin*: A Magyar Művészettörténeti Irodalom bibliográfiája 1972. 239—267
- Vayer Lajos* opponensi véleménye Pogány-Balás Edit: Római szoborművek hatása a reneszánsz nagy mestereire című kandidátusi értekezéséről 225—228
- Weiner Mihályné*: Magyar exlibrisek 71—89
- W. Somogyi Ágnes*: Medveczky Jenő Iliász illusztrációi. Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest, 1972. 84—85
- Zádor Mihály* opponensi véleménye Dávid Katalin: Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiájának rekonstrukciója című kandidátusi értekezéséről 335—336
- Zibolen Ágnes*: Kisfaludy Károly. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. ism.: Pogány Ö. Gábor
- Zolnay László*: A Budavári Palota és várkert szabadtéri szobor-múzeumáról és szabadtéri lapidáriumáról 59—62
- Zolnay László*: Egy eltűnt budavári reneszánsz freskó nyomában 144
- Zolnay László*: A Galimberti házaspár művészete 318—322

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak.

- Acsa, kastély 171
 Akali, présház 172
 Alcsút, kastély 172
 Alet, katedrális 91
 Alsómicsinye, kastély 1667. 286, 296
 Alsóörs, présház 172
 Alsópáhok, Dorffmaisterf-reskó 270
 Alsópoltár, lakótorony 288, 288, 290
 Alsórákos, kastély 295
 Amsterdam, Stedelijk Múzeum 264
 Andocs, tpl. 165
 Andorra, tpl. románkori falképek 91
 Arad, tpl. 296
 Aranyosmeggyes, Lónyai-kastély 287
 Arky, kastély 288
 Arthous, apátság 91
 Ásványráró, kastély 290
 Asszuán, Szt. Simeon kolostor 262
 Augsburg, Staats und Stadtbibliothek, 33, 36
 — székesegyház, Hans Reichle oltár 88
 Avignon, pápák palotája, freskók 90
 — Saint-Bénézet híd 91
- Bacsa, kastély 293
 Badacsony, présház 172
 Baja, Türr István Múzeum 254
 Bajcs, Packh: rk. tpl. 10, 11
 Bajna, klasszista kastély 171, 172
 Balatonfüred, Packh: fürdőtelep terv 21, 22, 26
 — — tpl. terv 22
 Balászfalva, Telegdy-kastély 1589. 287
 Balf, Dorffmaister-freskó 270
 Bán, Podmaniczky László-kastély 1470. 296
 Bántornya, lakótorony 288
 Basel, múzeum 90
 Bát, kastély 1478. 296
 Bátmonostor, Töttös-kastély 287, 296
 Beaulien tpl. kapuzat 90
 Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum 256, 258
 Bélapátfalva, ciszterci apátság 165
 Belatinc, kastély 286
 Belényes, kastély 292
 Berlin, Kunstbibliothek 87
 Bethlenfalvi-kastély 298
 Betlér, Andrassy Manó-kastély 131
 Bibbiena, Maiano: S. M. del Sasso 92
 Bocska, kastély 286, 287
 Bodonhely, kastély 291
 Boldogkő, vár 168
 Boleso, lakótorony 1421. 288, 290
 Bologna, S. Petronio 158
 Bonchida, kastély 295
 Borosjenő, kastély 295
 Borsmonostor, tpl. Schaller István-oltárkép 1757. 276
 Botszentgyörgy, kastély 290, 290, 291
 Bozsók, Sibir-kastély 286, 293, 298
 Brunóc, kastély 295
 Brünn, Mährische Galerie 87
 Bucsa tpl. 296
- Budapest, Aquincum, amfiteátrum 165
 — — csigadombi polgári amfiteátrum 165
 — — múzeum 252
 — Bajcsy Zsilinszky u. 37, 116
 — Bazilika 172
 — Belvárosi tpl. 165
 — — reneszánsz pastoforium 168
 — Bécsikapu tér 7 (Grigely-ház) 121—127, 121, 125
 — — alaprajzok 123
 — — földszinti ablakok 122
 — — homlokzat 1953. 122
 — — környezet 125
 — — lépcsőház 122
 — — metszetek 124
 — — Zsigmond-kori kőoszlop 126
 — Bécsikapu tér 5—6, 126
 — Buda, Anjou Lajos-palota (1342—1382) 3, 4
 — — Domonkos plébánia tpl. 1331. 1,2
 — — Ferences kolostor 1309. 1,2
 — — Hunyadi Mátyás-palota (1458—1490) 3,4
 — — Daróczi János-freskó 144—146
 — — Imre hg. kápolna 1234. 1
 — — Luxemburg Zsigmond-palota (1387—1437) 3,4
 — — Péter Pál tpl. 1235. 1
 — — Budakeszi út, Csendilla 172
 — Budapesti Történeti Múzeum 31, 32, 46, 60, 127, 252, 255, 258
 — — reneszánsz szobor töredékek 168
 — — Kiscelli Múzeum, Sterio: Erzsébet és Ferencz József bevonulása a Várba 326, 327
 — — — Sebesült honvéd 326
 — — Werner: Buda és Pest látképe északról 30, 31
 — Budavári Palota 59—62, 127, 145
 — — alaprajz 59
 — — István torony 62
 — — szobortöredékek 60, 61, 61, 61
 — I. Dísz tér 4—5. 3, 171
 — — 12. 127
 — — 15. 125
 — Dörschung, A.: József krt. 50. 117, 120
 — Egyetemi tpl. 171
 — Ernst Múzeum 254, 255, 257, 258, 261
 — Fesz: Vigadó 172
 — Forster: Dohány u.-i zsinagóga 172
 — Fortuna u. 6, 8, 10. 125
 — — 18. 127
 — Gottesmann Ernőné gyűjteménye, Amrita Sher Gil: Zebegényi cigánylány 308, 317
 — Györgyi Dénesné gyűjteménye, Sterio: Clark Ádám 326
 — Gyurkovits Tibor gyűjteménye, Sterio: Ali versenyló 326
 — — — Havas betyárkaland 326
 — — — Lakodalmi jelenet 323, 326
 — — — Markusovszky Lajos 326
 — — — Rokkázó öregasszony katonával 326
 — — — Székre támaszkodó kislány 326
 — — — Útban a vásárra 324, 326
 — Hadtörténeti Múzeum 252
 — Halászbástya 62, 172

- Hess A. tér 4. 127
- Hillebrandt, J. A.: Jezsuita kollégium Hess A. tér 1. 125
- Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum 252, 262, 263
- Iparművészeti Múzeum 73, 76, 78, 79, 251, 252, 254—256, 259, 261
- — ékszerszertartó 114, 119
- — Elgin lord 114, 114, 119
- — hydria 115, 119
- — Lobmayer: Császárszervíz 1873. 111, 114, 119
- — mártásos csésze 114, 119
- — Mettlach váza 115, 119
- — Minton kerámia 115, 114, 119
- — Müller, H.: Üveg váza 112, 114, 119
- — Nyeles csésze 114, 119
- — Olaj-ecetszertartó 114, 119
- — Schiffer: Ezüst tálca 1870, 114, 114, 119
- — Soó Rezső gyűjtemény 71—75, 78, 79
- — Binder: Kir. M. Tud. Egyetem könyvtárának exlibrise 1780. 72, 78
- — — Buday György: Rostás Elemér exlibrise 1935. 77, 78
- — — Buda-Pest Pálosrendi kolostor könyvtárának exlibrise 1773. 71, 78
- — — Diskay Lenke: Soó R. exlibrise 1966. 78, 79
- — — Dohánycsomag címke, Kőszeg. XIX. sz. 74, 78
- — — Eszterházy Miklós gr. pápai könyvtárának exlibrise 73, 78
- — — Fáy János exlibrise, Debrecen, XIX. sz. 74, 78
- — — Fery Antal: Kampis Antal exlibrise 1960. 77, 78
- — — Gara Arnold: Szeben Erzsébet exlibrise 1922. 76, 78
- — — Gross Arnold: Paul Pfister exlibrise 1960, 77, 79
- — — Illésházy család exlibrise XVIII. sz. 72, 7, 73, 78
- — — Junker: Széchenyi Ferenc gr. exlibrise 728
- — — Kossuth L. könyvtárának exlibrise 1894. 74, 78
- — — Kozma Lajos: Kner Etus exlibrise 1918. 76, 78
- — — Kner Imre exlibrise 1933. 76, 78
- — — Lítkey József: Ex libris 1960. 78, 79
- — — Meyer, A.: Darvas család exlibrise 72, 78
- — — Nagy Sándor—Morelli Gusztáv: Koronghi Lippich Elek exlibrise 75, 78
- — — Papp Henrik—Morelli Gusztáv: Iparműv. Múzeum és Iskola könyvtárának exlibrise 75, 78
- — — Vadász Endre: Soó Rezső exlibrise 76, 78
- — — Zádor István exlibris 1909. 76, 78
- — — Zichy Mihály: Heinrich Glücksmann bécsi író exlibrise 1892. 74, 78
- — — József u. 46. 116, 118
- — — II. Keleti Károly u. Rákocziánium, tpl. szentély, Nagy Sándor mozaik 154
- — — Kinnach Lajos: Bécsikapu téri ev. tpl. 24
- — — Közlekedési Múzeum 252, 253
- — — Lajta Béla: Rózsavölgyi-ház, Martinelli tér 172
- — — Vas u.-i iskola 172
- — — Lipótmezei elmegyógyintézet, Nagy Sándor-üvegablakok 153, 155
- — — Maglódi úti szeretetotthon, kápolna, Nagy Sándor-freskók 154
- — — Magyar Nemzeti Galéria 60—62, 82, 84, 252, 254—259, 261
- — — Kernstok: Agitátor 57
- — — Hazafelé 57
- — — Mészáros László: Tékozló fiú 58
- — — M. S. mester: Mária és Erzsébet találkozása 105, 108
- — — Paczka F.: Anya gyermekével 129, 130
- — — Ádám és Éva 132
- — — Emese álma 135, 136
- — — Karthauzi kolostor 132, 133
- — — Medvézés 133
- — — Orvosi vizsgálat 129
- — — Sarasate P. 130, 130
- — — Szomorú hírek 129, 130
- — — Sterio: Alvó leány 325
- — — Atomyr József dr. 326
- — — Férfi arckép 325, 326
- — — Feszl Frigyes 326
- — — — (őnarckép) 325, 327
- — — Grum Henrik 325
- — — — né, Sántha Franciska 325
- — — Gyerek fűrésztése 325, 327
- — — Indulás a vadászatra 325, 326
- — — Juhászlegény 325
- — — Kastély a parkban 325
- — — Női arckép 1840 325, 326
- — — Papagályos hölgy 324, 325—327
- — — Parasztkonyha 325
- — — Pásztorok 325
- — — Pajachevich gr. 325
- — — Pesti interieure 325, 327
- — — Schäffer Adalbert 326
- — — Szende Béla 326
- — — Török ör 325
- — — Magyar Nemzeti Múzeum 72, 172, 250, 252, 254, 259, 216, 263
- — — Történeti Képcsarnok, Paczka: Bölcső mellett 136
- — — — Falusi lányok 136
- — — — Görgey 131, 135, 136
- — — — Jankovits Béla 133
- — — — Jászai Mari 133
- — — — Prohászka 133
- — — — Ráth Györgyné 133
- — — — Werner: Buda és Pest látképe északról 31, 32
- — — — Buda és Pest látképe keletről 44, 46
- — — — Dévény 36, 36
- — — — Esztergom látképe 43, 43, 46
- — — — Győr látképe 40, 41
- — — — Komárom látképe 41, 42, 43
- — — — Modor látképe 37, 38
- — — — Nagyszombat látképe 38, 40
- — — — Pozsony látképe 29, 29
- — — — — 29, 30
- — — — — 33, 33
- — — — — 36, 37, 37
- — — — — Sopron látképe 39, 40
- — — — — Székesfehérvár látképe 45, 46
- — — — — Veszprém látképe 46, 47, 48
- — — — — 47, 47
- — — — Márfy Ödönne gyűjteménye, Márfy Ödön: Egisto Tongo arcképe 330
- — — — Margit kolostor (1221) 1
- — — — Mátyás tpl. 165
- — — — Megyeháza 172
- — — — Mezőgazdasági Múzeum 252, 259
- — — — Munkásmozgalmi Múzeum 60—62, 252
- — — — Múcsarnok 254, 255, 257—259, 261, 262
- — — — Nagyszombat u.-i katonai amfiteátrum 165
- — — — Nagymező u. 1. 116, 118
- — — — Nagytétényi Kastélymúzeum 251, 253, 257, 258, 290, 297
- — — — Nemzeti Szalon, Roth Miksa üveglakai 152, 153
- — — — Néprajzi Múzeum 260
- — — — Országház u. 5. 125, 172
- — — — — 8, 24, 28. 125
- — — — — 20. 3
- — — — Országos Levéltár 252
- — — — Országos Szépművészeti Múzeum 89, 92, 131, 228—230, 232, 253, 261, 276
- — — — — Uhde: Hegyi beszéd 135
- — — — Parlament 159, 160, 172
- — — — Pásztor János: Kazinczy-kút 121
- — — — V. Pesti Barnabás u. Péterffy-palota 171
- — — — Pesterzsébet plébánia tpl. Nagy S. freskói 1937—1941. 155
- — — — Petőfi Irodalmi Múzeum 241
- — — — Pottyondy Béla gyűjteménye, Sterio: Család anyával a kertben 326
- — — — — Család szülőkkel a szobában 326
- — — — — Dunai vízimalom 326
- — — — — Fehér ló 326

- — — Férfi a Dunaparton 326
 — — — Kisgyermek hálóingben 326
 — — — Kis Sterio Gabriella 326
 — — — Múterem 326
 — — — Nagy társaság a pozsonyi Vaskutacskánál 326
 — — — Szobabelső 326
 — — — Tanulmány: Ferenc József és Erzsébet bevo-
 nulásához 326
 — Reáltanoda u. 13—15. 116, 117
 — Róna J.: Savoyai szobor 60, 61
 — Semmelweis-ház, Apród u. 1—3. 172
 — Stróbl Alajos: Mátyás kút 62
 — Stühler: Magyar Tudományos Akadémia 263, 113,
 116, 119, 120
 — — — Diszterem 115, 116, 116
 — — — Felolvasó-terem 116, 116
 — — — Lépcsőház 117
 — Szaploneczay Mihailovich Miklós gyűjteménye, Sterio:
 Kékszalagos fiatal lány. 326
 — Szerb templom 326
 — Táncsics M. u. 3. 125
 — — 9—13. (Szt. Márton kápolna) 145, 146
 — Tárnok u. 1. 125
 — Űri u. 4. 127
 — Űri u. 10, 49, 62. 125
 Bukarest, Népművészeti Múzeum, Bodis Erzsébet fal-
 szőnyeg 81
 Buzádtornya, lakótorony 288
 Bükk, kastély 171
 Bükkösd, kastély 172
- Caen, múzeum 91
 Cambridge, múzeum 90
 Cappenbery, kastély 90
 Carigeburg, lakótorony 288
 Castiglione Olona, Battistero, Masolino-freskó 227
 Castros, múzeum 90
 Celldömölk, apátsági tpl. Dorffmaister-oltárkép 1767. 270,
 282
 Champmol, tpl. kapuzat 1400 körül 90
 Chateaudum, kastély, Sainte Chapell 90
 Chicago, múzeum 90
 Cincinnati, Art múzeum, Dürer: Szibilla és Tarquinius 105
 Ciudad Rodrigo, katedrális 90
 Cluny, apátság 89
 Compiègne, palota, Kopasz Károly kápolna 91
 Compostelle, katedrális, francia kapu 91
 Conques, tpl. 90
- Csanád, tpl. 336, 337
 Csákány, kolostor 291
 Csáktornya, vár 288
 Csákvár, kastély 172
 Csehímindszent, tpl. Dorffmaister-kép 270
 Csejte, vár 295
 Csempeszkopács, román kori tpl. 165, 166
 Csenger, tpl. festett mennyezet 171
 Csenger, kastély 286
 Csengersima, tpl. festett mennyezet 171
 Császár, Dorffmaister-festmény 270
 Csesznek, v. ár 168
 Csetnek, kastély 286
 Csongrád, kastély 286
 Csorna, tpl. 171
 — — Nagy S. freskó 1942—43. 155
 Csurgó, kastély 287
- Dág, Kimmach Lajos: rk. tpl. 24
 Debrecen, Déri Múzeum 242, 250, 252, 253, 257, 259, 266
 — Megyeháza 172
 — Ref. kollégium 172
 Dég, kastély 172
 Deitmannsdorf, Szt. János tpl. Schröder-falképek 87
 Delhi, Tadz Mahal 262
 Deméte, kastély 286, 287, 294
- Dénesd, tpl. 21, 26
 Dénesfa, kastély 286
 Deveser, kastély 293
 Diód, Hédervári Imre kúriája 1461. 289
 Diósgyőr, vár 168, 287
 Dobócsécs, kastély, 288
 Dombó, kastély 291
 Dombóvár, Horvai Kossuth szobor 60
 Domolos pusztá, kastély, Hoitsy-kápolna 281, 284
 — — — Dorffmaister: Szt. György mennyezetfreskó
 1788. 281
 — — — 14 stáció kép 1781. 281, 183
 Dorog (Sopron m.) lakótorony 288
 Dörgicsék, tpl. rom 165
 Drezda, Albertinum 90
 Dunaföldvár, lakótorony 290
 Düsseldorf, Kunsthalle 264
- Edelény, barokk kastély 169, 171
 Eger, Érseki levéltár 25
 — Főszékesegyház 15, 27, 171, 172
 — — Packh: alaprajz terve 13, 13
 — — — belső terv 13, 13
 — — — Főhomlokzat és torony 13, 13
 — Liceum 171
 — Múzeum 264
 — vár 168, 264
 Egervár, várkastély 171, 285—287, 294, 298
 — tpl. 165
 Egregy, tk. tpl. 165, 167
 Encs, Kátay-kastély 1671. 286, 293
 Endréd, kastély 291
 Enyicke, kastély 286
 Erdőd, udvarház 1472. 290, 290
 Escomb, tpl. 91
 Eszény, kastély 286, 293
 Esztergom, Babits emlékmúzeum 244
 — Bazilika 172
 — — Szt. Adalbert 1, 2, 6
 — — — Vitis kápolna 1, 2
 — — — Szt. István kápolna 9, 10, 14, 19, 24, 26, 27
 — — — Ferenczy: Szt. István szobor 10, 147, 148
 — — Bakócz-Kápolna 8, 9, 15, 24, 27, 168
 — — az építkezés 1831. évi félbeszakadásakor 16, 16
 — — Nobile terve: a bazilika befejezésére 20, 20
 — — — kupolával és előcsarnokkal 20, 20
 — — — kupolával és tornyokkal 21, 21
 — — — tornyok és előcsarnok nélkül 21, 21
 — — Packh—Hild-tervek 5—27
 — — Packh terve a dunai homlokzatra 19, 19
 — — — terve az építkezés befejezésére 1832. 16, 16
 — — — terv a főhomlokzatra 18, 18
 — — — terv a földszinti alaprajzra 8, 8, 17, 17, 9, 9
 — — — terv a hajók keresztmetszetére 19, 19
 — — — terv a kupola alaprajzra 17, 17
 — — — terv a kupola keresztmetszetre 19, 19
 — — — terv a kriptára 8, 8
 — — — G. Pisani: Károly Ambrus primás síremlé-
 ke 10
 — Érseki palota 6, 7
 — Ev. János tpl. 1
 — Ferences kolostor 1
 — tpl. 23
 — Főszékesegyház könyvtár 147
 — — exlibris gyűjtemény 73
 — — — rajzgyűjtemény 24, 25
 — Keresztény Múzeum 253, 254, 261
 — — Ferenczy I.: Rudnay portré 147, 148
 — — M. S. mester: Feltámadás 97, 98, 102
 — — — Kálvária 101, 102, 104
 — — — Keresztvitel 99, 103
 — — — Királyok imádása 97, 100
 — — — Krisztus siratása 97
 — — — Levétel a keresztről 97, 99, 100
 — — — Olajfák hegye 99, 98 100
 — — Paczka: Gyermektemetés 133
 — — — Fatma 135

— — — Sherhami serif 135
 — — — Szt. Jeromos (Ribera másolat) 131
 — — — Szt. Erzsébet 130
 — Johannita kolostor 1
 — Kimmach Lajos: Kanonoki házak 6, 10, 24
 — Királyi palota (1198) 1, 2, 4, 168
 — Kühnel Pál: Várhegy, épületsoport tervek 5, 6, 6
 — Lázár lovagok kolostora 1
 — Mária kápolna 1
 — Mária Magdolna tpl. 1
 — Megyeház udvari szárny (Bottyán J. u. 3) 12, 12, 14
 — Mihály arkangyal tpl. 1
 — Packh: Kórház terve 23, 23
 — — Lakóháza (Kossuth L. u. 42) 15, 15
 — — Szt. Anna plébánia tpl. 1, 5, 11, 19, 21, 22, 26, 27
 — — — alaprajza 12, 12
 — — — hosszmetset 12, 12
 — Pál apostol tpl. 1
 — Szeminárium 6, 7, 10
 — Szenny-palota 1
 — Szt. Balázs-kápolna és ispotály 1
 — Szt. Domonkos tpl. és kolostor 1
 — Szt. György mezei prépostság 1
 — Szt. Katalin tpl. 1
 — Szt. Kereszt tpl. 1
 — Szt. Kozma és Damján tpl. 1
 — Szt. Lőrinc és Miklós plébánia tpl. 1
 — Szt. Péter tpl. 1
 — Szt. Tamáshegyi kápolna 11, 25
 — — prépostság 1
 — Szűz Mária bencés kolostor 1
 — Vármúzeum 244
 — Veprech-torony 1
 — Vízivárosi plébániai tpl. 25
 — — Packh sekrestye épülete 12

Fehéregyháza, plébánia tpl. 145
 Fehérgyarmat, kastély 287, 294
 Felcs, kastély 1457, 296
 Felsőmicsinye, kastély 286
 Felsőörs, Prépostsági tpl. 165
 Felsőörs, kastély 287, 288
 Felsőrákos, malom 172
 Fenékpuszt, római tábor 165
 — romok, ókeresztény bazilika — 165
 Ferrara, Palazzo dei Diamanti 90
 Ferrières-en Gatinais tpl. 91
 Fertőd, Eszterházy-kastély 171
 Fertődrákos, kastély 171
 Fertődszéplak, kastély 286
 Firenze, Fortezza da Basso 88
 — Michelangelo, Medici kápolna 92
 — Palazzo Medici Riccardi 93
 — Palazzo Vecchio 287, 232
 — Uffizi 88, 89, 92
 — — Dürer: Turbános török 103, 104, 105
 — — Mantegna: Mária mennybemenetele 100, 100, 104
 — — Római dombormű 229
 Fontainebleau, Michelangelo: Herkules szobra 89
 Fonyód, kastély 286, 291 297
 Fót, kastély 172
 — Ybl: tpl. 172
 Fraknó, vár 295
 Freiburg, Münster 89
 Frigyesváros (Fridman), kastély 286
 Füzer, vár 168
 Füzfő, tpl. rom 165

Gács, vár 1596. 294, 295
 Galád, kastély 1469. 296
 Galánta, plébánia tpl. 14
 Gara, Garaiak udvarháza 1478. 289
 Garany, kastély 286
 Gelse, Dorffmaister-freskó 270
 Gernyeszeg, Teleky-kastély 286, 298
 Gerend, kastély 286, 293

Gétye, kastély 291
 Golopp, kastély 297
 Gödöllő, kastély 171
 — Premontreí gimnázium, Nagy S.: Hadak útja freskó, 1924. 154
 Görcsöny, Benyovszky-kastély 276
 — tpl. Akker: festmények 283
 — — Bajor fafaragó; mellékoltárok 283
 — — Benyovszky gr.: faragott padok 283
 — — Dorffmaister: Levétel a keresztről 276, 276, 283
 — — Flamand festő: Oltárkép 283
 — — Graits: Főoltárkép 283
 — — Ismeretlen reneszánsz festő: Madonna 283
 — — Ismeretlen szobrász: Péter és Pál 283
 Görösgál, kastély 286, 291
 Gradistya, kastély 287, 296
 Grichy, kastély 286
 Gris, kastély 286

Gyepükaja, földvár 288
 Gyergyószentmiklós, múzeum, Bódis Erzsébet: Falisző-
 nyeg 81
 — — Karácsony János képei 82
 Győr, tpl. Dorffmaister-freskó 1793. 270
 Gyöngyöspata, tpl. 165
 Győr, bazilika 165
 — — Hédervári-kápolna 168, 168
 — — Maulbertsch: Mária mennybevitale 276, 283
 — — múzeum 252
 Gyula, Erkel Ferenc Múzeum 259
 — tpl. 171.
 — vár 167, 168
 Gyulakeszi, palota 288

Hága, Királyi palota, Nagy S.—Róth M.: Holland—ma-
 gyar tört. kapcsolatok üvegfestmény 1924. 154
 Hamburg, múzeum, Domenico Guidi XVII. sz.-i szobor-
 terve 88
 Haram, vár 287
 Hatvan, kastély 171
 — — múzeum 256, 258
 Hontszentantal tpl. M. S. Pásztorok imádása 106
 Hédervár, kastély 286
 Hegyfalú, Gludovác-kastély, Dorffmaister-freskók 269,
 270, 276, 282
 Heidelberg, Óváros 88
 Hejce, kastély 172
 Helsinki, Liipola Múzeum 269
 Héreg, Packh: tpl. 10, 10, 11
 Hertnek, kastély 287, 294
 Hidvég, kastély 286, 287, 291
 Hidvégdó, kastély 297
 Hilyo, kastély 286
 Hímesháza, tpl. 283
 — — Dorffmaister: Mária Magdolna a keresztnél 278,
 278
 — — — Mária születése 278, 278, 279
 — — — Szt. Antal álma 278, 279
 Hódmezővásárhely, tpl. festett mennyezet 171
 — Tornyai János múzeum 259
 Hollókő, vár 168
 Homonna, kastély 295
 Horpács, Ringer József: kastély 24
 Hortobágy, csárda 172
 — hid 172
 Houdon, donjon 91
 Hrusso, vár 288

Incéd, tpl. Dorffmaister-oltárkép 270
 Isabor, kastély 291
 Imreg, kastély 286
 Isaszeg, gótikus tpl. 165, 167
 Iszka, reneszánsz palota 1386. 288
 Irkutszk, múzeum 90

- Ják, tpl. 89, 165
 Jánosháza, Erdődy-Choron kastély 1583. 286, 292, 292,
 293, 297, 298
 Jásd, Márkusvára 288
 Jászó, Dorffmaister-kép 270
 Johágy, kastély 288
- Kabold, ev. tpl. Dorffmaister-oltárkép 270
 — kastély 287
 Kalocsa, székesegyház 171
 Kallósd, román kori tpl. 165, 166
 Kanizsa, kastély 287
 Kansas City, múzeum 92
 Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum 254, 257
 Kapuvár, kastély 287
 Karcsa, ref. tpl. 165, 244
 Karlsruhe, Kunsthalle, Grünewald festményei 88
 Kaszaper, kastély 291
 Kecskemét, Katona József múzeum 257, 259
 Kéked, Melcer-kastély 171
 Kemend, kastély 287, 288
 Kemenesmihályfa, tpl. Dorffmaister: Szt. István vértanú
 1785. 270, 277, 282
 Kemenesszentpéter, tpl. Dorffmaister-freskó 270
 Kemenessömjén, tpl. Dorffmaister: Mária születése 277
 Kenyeri, tpl. Dorffmaister-freskó 270
 Keresd, kastély 293
 Keresztfalu, kastély 287
 Keresztúr (Szepes m.) Sztancsics-kastély 1673. 285, 293
 Kesző, kastély 297
 Keszthely, Balaton Múzeum 76
 — ferences kolostor 291, 297
 — kastély 291
 — uradalmi épületek 172
 Keve, vár 287
 Kípon, katedrális 91
 Királyfalva, kastély 1402. 286, 289, 293
 Kisapáti, tpl. rom 165
 Kisbun, kastély, 1617. 286, 296
 Kiskomárom, Dorffmaister-freskó 1793. 270, 279
 Kiskunfélegyháza, Kiskun Múzeum 254
 Kiskunhalas, Thorma János Múzeum 258
 Kismána, Kompolti-vár 168, 288, 289, 289, 290, 291, 297,
 298
 Kissitke, kastély 286
 Kistapolcsány, kastély 1662. 286, 297, 298
 Kistárkány, kastély 297
 Kisvárd, vár 295, 296
 Kolozsvár, Néprajzi Múzeum, Bódis Erzsébet faliszőnyeg
 81
 Komár, kastély 291
 Komárom, Packh: Rozália tpl. 22, 22, 26
 Komjáti, kastély 297
 Koppányszántó, tpl. Paczka: Angyali üdvözet 132, 133
 Kos, kastély 288
 Kovár, kastély 287
 Köln, Dóm 262
 — — Parler (?): Madonna 88
 — Karmelita tpl.-ok 89
 — Sanermondit Museum, román kori oszlopok 90
 — Wallraf-Ricartz Museum, Rembrandt: Önarckép 219
 Körmend, Batthyány-kastély 169, 170, 171
 Kőszeg 271
 — vár 168
 — Szt. Imre tpl. 165
 Köveskál, kúria 288
 Kövesd, lakótorony 288
 Krams, gótikus tpl. Szt. Anna szobor 87
 Kremsmünster, apátság 87
- Lakonys, kastély 293
 Lancerettornya, lakótorony 288
 Laon, katedrális 89, 91
 Látrány, tpl. rom 165
 Lausanne, Palais de Rumine 264
 Layrac, tpl. 91
- Lébény, tpl. 165
 Légárd, kastély 291
 Legenye, kastély 287, 293
 Léka, vár 295
 Leningrád, Ermitázs 88, 90, 263, 266
 Lenti 271
 Liechtenstein, vár Hieronymus relief 87
 Lille, museum 90
 Lillienfeld, kolostor, padlófedő lapok, 87
 Lingvánd, Niczky-kastély, Dorffmaister-freskó 270
 Lipto, Okolicsno-kastély 287
 London, British Múzeum 90, 91
 — Hayward Gallery 264
 — Heim Galéria 92
 — Mantegna: Olajfák hegye 100
 — — — részlet 103
 — National Gallery 267
 — Royal Academy of Arts 264
 — Tate Gallery 91, 263
 — Victoria and Albert Museum 88, 90
 — Westminster Abbey 158
 Lovasberény, kastély 172
 Lovászpátona, kastély 297
- Mada, Kercký János kastély 293
 Magdeburg, székesegyház, Friedrich von Wettin síremlék
 226, 231
 Mágócs, tpl. 277
 — — Bachmayer: Visitatio 1779. 283
 — — — Nep. Szt. János 1805. 283
 — — — Krisztus a kereszten 1779. 283
 — — Dominik Schentz: Mária oktatása 283
 Magyaricse, kastély 287
 Magyarszecsöd, tpl. 165, 166
 Madrid, Prado, Flémoll-i mester: Mária házassága 88
 Mantua, Isabelle d'Este studiója 90
 — Palazzo Ducale, Conera dei Špozi, Mantegna: Talál-
 kozás freskórészlet 104, 104
 — — udvar 106
 Marcali, kastély 286, 291
 Márkusfalva, kastély 286
 — vár 298
 Marosvásárhely, Megyei Múzeum, Bódis Erzsébet falis-
 zőnyeg 81
 Marosvécs, kastély 287
 Marseille, Saint Victor kolostor 90
 Martonfalva, Lacza-kastély 1455. 296
 Mátraverebély, tpl. 165
 Maubuisson, tpl. 90
 Mecseknádasd, tpl. 165
 — — Baumgartner János (?) 3 oltárképe 282, 284
 Mérges, kastély 291
 Mihályi Ladonyi Dieter kastély 1560. 286, 287, 294, 294,
 297
 Mikóháza, kastély 287
 Militisch, Maltzan-kastély 132
 Miskolc, Avasi tpl. 165
 — Galéria 254—258, 261
 — Herman Otto Múzeum 244, 251, 252, 253, 296
 — Megyeháza 172
 Mohács, ferences tpl. Baumgartner János: Szt. István
 főoltár 282
 — Püspöki kastély, Dorffmaister: Mohácsi csata 1787.
 279, 280, 280, 281, 283, 284
 Molnári (Szele m.) kastély 1483. 291, 292, 292
 Mondok, kastély 171
 Monok, kastély 286, 296, 297, 298
 Montreal, museum, Rimenschneider: Szt. Sebestyén szo-
 bor 88
 Mórévár, vár 168
 Mosonszentmiklós, tpl. oltárkép 284
 Munkács, vár 295
 Murakeresztúr, kastély 291
 Múraszombat, kastély 286, 287
 München, Bayerisches Nationalmuseum 87
 — Hadimúzeum 89
 — Haus der Kunst 264

- Pinakothek, Boucher: Marquise de Pompadour 88
- — Nattier: Marquise de Baglion 88
- — David: Marquise de Sorey 88
- Residenz 89
- Staatliche Graphische Sammlung 88
- Villa Stuck 264

- Nádújfalu, tpl. festett mennyezet 171
- Nagybiccse, kastély 1571. 286, 294
- Nagybörzsöny-Bányász, tpl. 165
- Nagybörzsöny tpl. 165
- Nagycenk, Ringer József: Kastély 24
- — kriptá 24
- Nagyecsed, vár 295
- Nagykanizsa, Thury György Múzeum 260
- Nagykapornak, kastély 291
- Nagykároly, Károlyi-kastély 298
- Nagysajó, kastély 293, 298
- Nagysáros, kastély 293
- Nagysitke, kastély 286
- Nagyvág, Vathay Ferenc kastély 286, 287
- Nagyvázsony, pálos kolostorom 168
- Szt. István tpl. 168
- vár 290
- Nápoly, Arco de Castelnuevo 93
- Nedec, vár 295
- Nemesvámos, csárda 172
- Németgurábi, kastély 294
- Németújvár, vár 295
- New York, Bartók Archivum, Berény Róbert: Bartók Béla 329, 331
- Columbia University, G. B. Piranesi-rajzok 88
- Guggenheim Museum 264
- Metropolitan Museum 263
- Museum of Modern Art 263, 264
- Whitney Museum 264
- Northampton, Mantegna: Királyok imádása 98, 99
- Noszvaj, kastély 172
- Nova, Dorffmaister-freskó 270
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 88, 264, 265
- Kunsthalle 264
- Várostarténeti Múzeum 263
- Nymphenburg, kastély 89

- Nyírbátor, tpl. 165
- Báthori István Múzeum 255, 256
- Nyíregyháza, Jósza András Múzeum 254

- Obát kastély 288
- Oberelchingen, tpl. 88
- Oberstrum, tpl. festmények 87
- Ócsa, tpl. 165
- Orleans, Sainte Croix 158
- Orosháza, Szántó Kovács, János Múzeum 260
- Ostfiasszonyfa, kastély 287
- Oszkó, tpl. Dorffmaister-oltárkép 270
- Osztrókula, Osztróluczy Menyhért kastély 1641. 287
- Ottawa, Nemzeti Galéria, XII. sz.-i francia oszlopfők 90
- Ozoriás, lakótorony 288
- Oxford, Museum 90

- Ötvös, tpl. Dorffmaister-oltárkép 1792. 270, 277, 282

- Pácin Alaghy-Mágócsy kastély 171, 296, 298
- Padova, Basilica de Santo, Giusto de Menabuoi: Padova látképe 100
- C. Eremitani, Mantegna-freskó 100, 102, 104
- Museo Civico, Mantegna köre: Freskó töredék 98, 99
- Salone 105
- Pampelona, Városi Múzeum, Paczka: P. Sarasate 130, 130
- Pankota vár 286, 291
- Pannonhalma, Apátság, Packh János: Könyvtár és torony 5, 10, 14, 21, 24—27
- — kisebb terem hossz- és keresztmetszete 21, 22
- — makett 21, 22
- bencés kolostor 165
- Dorffmaister: Mária mennybemenetele 270, 276
- Pápa, kastély 171
- Paris, Bibliothèque Nationale 90, 264
- Gare du Nord 115
- Grand Palais 90
- Igazságügyi Palota 111
- Louvre 93, 214, 263, 264
- — Flore szárny 90
- — Leonardo: Mona Lisa 227, 232
- — Salle des Sept. Cheminées 111
- Magyar Intézet 90
- Paris, Musée d'Art Moderne 264
- Opera 111
- Orangerie 88, 90, 92, 93
- Saint Chapelle, Mária gyermekkel (elefántcsont) 91
- Saint Geneviève tpl. 91
- Veronése: S. Zeno predella részlet 99
- Mantegna: Levétel a keresztről 99, 100
- — Olajfák hegye 100, 105, 104
- — Kálvária 100, 100, 104
- Pate, kastély 1519. 287, 290
- Pécel, kastély 171
- Pécs, Domonkos tpl. 277, 283
- Janus Pannonius Múzeum 251, 252, 254, 260
- Kisgaléria 256, 258
- Leonardo da Vinci u. Könyvtár 172
- Püspöki Levéltár, Dorffmaister: II. Lajos 279, 283
- Székesegyház 127, 165, 271, 271, 272, 277, 283
- — Corpus Christi kápolna 272, 283
- — Dorffmaister-freskó 1786. 270, 272, 277, 282
- — — Utolsó vacsora kép 272
- Városi Múzeum 283
- Peleske, kastély 287
- Pétersvára, kastély 171
- Piva, kolostor 262
- Poggio a Caiano, tpl. Pontormo freskó 89
- Pozsony, Városi Galéria 30, 33, 37, 40
- — Werner: Pozsonyi székesegyház látképe 33, 33
- — — Irgalmasrendi kórház és tpl. 33, 34
- — — Vár 33, 34, 35
- Poiton, erődcastélyok 91
- Prága, Kolozsvári testvérek: Szt. György 156, 230, 233
- Nemzeti Galéria 264
- Pritiers, kastély 91

- Rábapatoná, kastély 297
- Ráckeve, Savoyai-kastély 171
- Rajk, kastély 291
- Rakamaz, kastély 291
- Rakicsán, kastély 286
- Re, tpl. 283
- Révfülöp, tpl. rom 165
- Roche, cisztercita apátság 90
- Roche-sur-Yon, tpl. 91
- Rohács, Sulyói-kastély 1470. 296
- Róma, Angyalvár 100, 104
- Bernini: Szt. Péter tér oszlopsora 87
- Capitolium, Marcus Aurelius lovasszobra, 100, 229, 233
- — Múzeum, Folyóisten szobor 229
- — — Bronz kéz 230
- — — II. Constantín 229, 233
- — — Szoptató farkas (címer) 229
- — — Tövishúzó 229, 231
- Colosseum 100
- Konstantin diadalív 230
- Lateráni Múzeum, I. Constantín szobra 229
- Monte Cavallo, Dioszkurok 227, 229, 230, 232, 233
- Palazzo di Venezia 131, 152
- Pantheon 11, 12, 17
- Sant'Andrea al Cielo 93
- San Giovanni in Laterano 89
- Szent Péter Bazilika 18
- — Simon Vonet oltárkép 92
- Torre di Nerone 100
- Traianus oszlop 100, 229, 230

- Vatikán, Belvederei Apollo 228, 229, 232
 — — Laokoon csoport 229, 230, 231
 — — Raffaello festette stancák 229, 230, 232
 — — Belvedere, VII. Ince pápa kápolna 228
 — — Mantegna: Krisztus a kereszten 228
 — Villa Papa Giulio 168
 Rozsnyó, Városház díszterme, Paczka: Attila halála 131, 136
 Rumi, kastély 287
 Ságvár, kastély 286, 291
 Saint Benoît sur Loire, tpl. 90
 Saint-Lauré, tpl. 90
 Saint-Marie de Besaln, tpl. 91
 Saint Martin du Canigou, kolostor 91
 Saint Martin de Mounaie, tpl. 90
 Saint-Michel de Ceuxa, kolostor 90
 Saint Savin, apátsági tpl. 91
 Saint Thierry, tpl. 91
 St. Wolfgang, tpl. M. Pacher: Oltár 87
 Sajóvamos, kastély 286
 Salzburg, Museum Caroline Augustanum, Conrad Laib műve 87
 Sárospatak, Palóczi László kastély 287, 290, 296
 — tpl. 165
 — Vár 168
 — Öregtorony 171
 Sárvár, Nádasdy-kastély, Dorffmaister-freskók 270
 — — Hans Rudolf Miller-freskók 279, 283
 Sásd, tpl. Dorffmaister: Boromei Szt. Károly 2, 76, 283
 — — Mária születése 277, 277
 — — Michael A. Bachmayer: Szt. Péter 277
 Sátoraljaújhely, tpl. 171
 Savnik, kastély 293
 Säckingen, Kunstverein 264
 Schlosshaf, kastély 36
 Schlossgrund-Oberberg, tpl. 24
 Segesd, ferences kolostor 297
 — kastély 291
 Selmechánya, M. S. mester: Kálvária 99
 Sepsiszentgyörgy, Múzeum 252
 Siena, Palazzo Publico, Consistorium termei 91
 Siklós, vár 168, 258, 260
 — — Kápolna, Dorffmaister: Oroszlánszívű Richard fogsága 281, 282
 — ferences tpl. 283
 Simontornya, Dorffmaister (?) -freskó 270
 — vár 168, 287, 288, 290
 Sitke, (Vas m.) tpl. oltárkép 270
 — kastély 287
 Solyomkő, vár 288
 Somkerék, kastély 297
 Somogyvár, apátsági tpl. timpainon 226, 231
 Sopron, bencés tpl. Dorffmaister-főoltárkép 275
 — Boldogasszony tpl. 2
 — Fabricius-ház (XIV. sz.) 3, 260
 — ferences tpl. 3, 4, 165
 — — Káptalan terem 168
 — Kolostor u. 5. 2
 — Liszt Ferenc Múzeum 40
 — — Dorffmaister-kép 270
 — Ringer József: Kaszinó és kórház 24
 — Szt. György tpl. 171
 — Szt. Mihály tpl. 2, 165
 — Templom u. 9. 2
 — Zsinagóga (1300) 3, 4
 Sopronbámfalva, tpl. 165, 270
 — kolostor 270
 Sopronhorpács, tpl. 165
 Sopronkeresztúr, kastély 286, 294, 298
 Steinbach bei Michelstadt, Einhards bazilika 88
 Stockholm, Moderna Museet 264
 Strasbourg, Katedrális, Saint Laurent kapuzata 90
 Stuttgart, Staatsgalerie Graphische Sammlung, Werner: Sopron látképe 39, 40
 — — Komárom látképe 41, 42
 — — — Buda és Pest látképe keletről 44, 46
 — — — Székesfehérvár látképe 45, 46
 Sümeg, Darnay Múzeum, Berzsenyi Dániel min. 326
 — kastély 171
 — tpl. 171
 — vár 168
 Syry, kastély 286
 Szalonna, tpl. 165
 — Szalonnai István kastély 1399. 289
 Szarvaskend, tpl. Dorffmaister-kép 270
 Szécheny, kastély 171
 Szécheny, tpl. 165
 Szécs, kastély 293
 Szeged, Alsóváros, rk. tpl. 165
 — — ref. tpl. 165
 — — Képcsarnok 257
 — Móra Ferenc Múzeum 241, 250, 254, 256, 260, 261, 266
 Székesfehérvár, bazilika 1, 2, 165, 171
 — Géza fejedelem sírkápolnája (X. sz.) 2
 — István király Múzeum 252, 258
 — Péter Pál tpl. 2
 Székesfehérvár, Püspöki palota 172
 — szeminárium 171
 Szekszárd, Balogh Ádám Múzeum 297
 — Megyeháza 172
 Szemna, tpl. festett mennyezet 171
 Szendrő, vár 288
 Szentbékál, kúria 1559. 288
 Szentendre, Blagoveszenszka tpl. 171
 — Boromisszané, Császár Ilona gyűjt. Boromissza Tibor: A kőművesállványon 1926. 303, 306
 — — Húzzák a falakat 1926. 303, 306
 — — Kőfejtők 1926. 302
 — — Házam alapfelrakása 1924. 302, 306
 — — Juhok 1925. 302, 306
 — — Horány 1925. 302
 — — Szentendre 1925. 301, 306
 — — Pilisszentlászló 1924. 301, 306
 — — Szentendre 1923. 301, 306
 — — Rab Ráby tér este 1923. 301, 305
 — — Stromfeld Aurél arcképe 1927—28. 304
 — Csipovacska tpl. 171
 — Ferenczy Múzeum 171, 255, 260
 — Kálvária 171
 — Pozsarevacskai tpl. 171
 — Preobrazsenszka tpl. 171
 — Szerb püspöki tpl. 171
 Szentgotthard, tpl. 171
 — — Dorffmaister-freskó 1784. 270, 279, 280, 281, 283
 Szentiványfa, tvl. Dorffmaister-oltárkép 270
 Szentlőrinc, kastély 286
 Szentmiklós, Telegdy-kastély 287
 Szentsimon, tpl. festett mennyezet 171
 Szemenye, kolostor 291
 Szepes, vár 287
 Szepesvára, vár 295
 Széphely, kastély 287—288, 296
 Szerdahely, kastély 287
 Szigetvár, plébánia tpl. (Dzsámi) Dorffmaister: kupola-freskó 1788. 270—275, 273, 281, 283, 284
 — — Szt. Rókus és a pestises betegek 270, 274, 274
 — Ferences plébánia lépcsőháza, Dorffmaister: Nep. Szt. János 1781. 274—276, 274, 282
 — — Szt. Anna 275, 275
 — vár 168
 Szigliget, présház 172
 Szilágycseh, kastély 286
 Szirák, kastély 171
 Szolnok, Damjanich János múzeum 252
 Szombathely, Anreith-ház 172
 — Horváthné Pottyondy Clarisse gyűjteménye, Sterio: Anya gyermekével 326
 — — Fiala lány arcképe 326
 — — Libapásztor 326
 — — Női fejtanulmány 326
 — — Ónarckép 326

— — — Öreg fa 326
 — — — Rokkázó asszony 326
 — — — Sterio felesége 326
 — Püspöki palota 171
 — Pál terem, Dorffmaister-freskók 1783. 270
 — — — Utolsó vacsora 272
 — — — Szt. Norbert kép 277
 — Savaria Múzeum 252, 255, 256, 260, 261
 — Smidt Múzeum, Sterio: Görgey arcképe 326
 — — — Görgey vágató lovon 326
 — — — Kiss Ernő 326
 — — — Klapka 326
 — — — Ónarckép 326
 — — — Sterio Gabriella 326
 — — — Tengerpart 326
 — — — Toborzás 326
 — Székesegyház 165
 — — Maulbertsch-freskók 270, 283
 Szőcsény, kastély 291
 Szömöle, kastély 1613. 291

Tác Fővenyuszta, római kori ásatások 161
 Taormina, Görög színház, 562
 Tapolca, tpl. 296
 Tata, kastély 171
 — malom 172
 — Vár 168, 243, 244
 Temerkend, kastély 286
 Tereske, tpl. 165
 Terestyéntornya, lakótorony, 288
 Tihany, bencés apátság 21, 26, 288, 291, 297
 — — tpl. 171
 — — — altemplom, 165
 Tolcsva, kastély 296
 Toponár, Dorffmaister-kép 270
 Torino, Museo del Risorgimento, S.-Rot. M.: Kossuth
 üvegfestmény 157
 Tornyosháza, lakótorony 288
 Torony, lakótorony 288
 Toul, Kathedrális 91
 Toulouse, S. Sernin 91
 Turbó, tpl. 274, 281
 Turistvánd, vízimalom 172.
 Túrkeve, múzeum 244, 253
 Túrje, kastély 291, 293
 — premontrei tpl. 165
 — — Dorffmaister-kép 177

Udine, Villa Manin di Passariano, 264
 Újlak, tpl. rom 165
 Urbino, Oratorio di San Giovanni, Salimbeni-freskók 227,
 232

Vác, Múzeum 253
 Vági, Vathay Ferenc kastély 293, 293, 294
 Vágszentkereszt, Plébánia tpl. 11, 11, 27
 — — dombornú 11, 12
 Vaja, Vay Ádám múzeum 260
 Vajszló, Plébánia tpl., Dorffmaister: Mária mennybevitel
 1787., 270, 275, 275, 276, 282, 283
 Váralja, Bobal Mihály kastély 1421. 288
 Varanno, Rozgonyi-kastély 296

Váraszó, rk. tpl. 165
 Várgesztes, Vár, 168
 Várpalota, Újlaky-vár 1380. 168, 288, 289, 291, 297,
 298
 Varsó, Múzeum, M. S. Mester: Keresztlevétel 98, 101
 Vásárosnamény, Lónyay-kastély 1616. 286, 287
 Vasvár, kastély 287
 Vászoly, tpl. Dorffmaister (?): Szent István és Szent
 László freskók 270
 Vágváralja, kastély 296
 Velemér, rk. tpl. 165
 Velence, Campanile 100
 Velence, St. Márk tpl. 87
 Verőce, (Szerémség) palota 289
 Versailles, palota, homlokzati szobrok
 Vértesszentkereszt, bencés kolostor rom 165
 Veszprém, Bakony Múzeum 254
 — Bazilika 165
 — Mokch-palota 1339. 1
 — püspöki palota, 1279. 1, 171
 — Szent György kápolna 165
 Vicenza, p. Chiericati, Mantegna-freskó 104
 Világos, Vár 286, 291
 Visegrád, Mátyás-kút 168
 — Salamon torony 168
 Vizsoly, rk. 165
 Vörösberey tpl. 171

Washington, National Gallery 87, 90
 Wien, Albertina, Nobile: Az Esztergomi Bazilika tervei 26
 — Belvedere palota, 264
 — Iparművészeti Múzeum 264
 — Jenő főherceg palotája 87
 — Karls Kirche, Ricci: Assunta 276
 — Képzőművészeti Akadémia 269
 — — Képtár, id. L. Cranach, képek 87
 — Kunsthistorisches Museum, Mantegna: Szt. Sebes-
 tyén 106, 108
 — Österreichische Galerie, 80
 — Österreichische Nat. Bibliothek, Kartensammlung
 25, 29, 33, 36
 — Történeti Múzeum, Feltámadás relief 87
 Würzburg, Residenz 88

Zalabér, Ányos Kristóf kastély 286, 287
 Zalacsány, Csány kastély 1555. 292, 293, 298
 Zalaszentmihály, tpl. 125
 Zalavár, kastély 291
 — Récéskúti bazilika romjai, 165, 297
 — Vár, 295
 Zboró, kastély, 293
 Zebegény, Szőnyi István Emlékmúzeum 241, 264
 Zengg, kastély 288
 Zólyom, Erzsébet pl. tpl. 144
 — Vár, 144—146.
 Zólyomlipcse, Vár, 295
 Zomba, plébánia, tpl. Baumgartner János: Oltárképek 282
 — — — Fájdalmas Szűz 284

Zsámbék, tpl. rom 165
 Zsenyey, Sennyey-kastély 282, 293

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aba Novák Vilmos, 246, 325
 Ábrahám Rafael, 254
 Albrechtmeister, 87
 Áldozó József, 254
 Altorjai Sándor, 254

Ambrus Imre, 246
 Ámos Imre, 246, 306
 Anna Margit, 246, 265
 Andrescu, Ion 80
 Ansoldo, Andrea 93
 Archipov, 220
 Atzker, 283

Bachmann Gáspár, 276, 277
 Bachmayer, Michel Alexander 277, 283
 Bajor Ágost, 79
 Baditz Ottó, 54
 Bakallár József, 260
 Bakonyi Mihály, 254
 Balázs Imre, 246

- Balázs János, 246, 254
 Balázs Piri Balázs, 249
 Bálint Endre, 246, 248, 254, 306
 Bánffy József, 254
 Bánszky Tamás, 79
 Barabás Miklós, 323, 324
 Baranyi Károly, 254
 Barbedienne, 112
 Barcsay Jenő, 254
 Bartha László, 246, 254
 Basgert, Jan 90
 Basilides Barna, 246
 Basilides Sándor, 254
 Baska József, 246, 254
 Bassano, Giacomo, 93
 Beck Judit, 318
 Bellini, Giovanni 92
 Bellotto, Bernardo (Canaletto) 28, 29
 Benczúr Gyula, 133, 157, 253
 Bene Géza, 246, 254
 Bene József, 80
 Benedek Péter, 246, 254
 Benivieni, Lippo di 93
 Benois, Alexander, 263
 Benyó Ildikó, 254
 Bér Júlia, 254
 Bér Rudolf, 246, 254
 Berda Ernő, 90, 254
 Berde Amál, 246, 260
 Berény Róbert, 69, 328, 329, 329, 331, 332, 342
 Berényi Ferenc, 79, 246
 Berényi Piroska, 254
 Berki Viola, 251, 254
 Bernáth Aurél, 69, 70, 137, 143, 154, 246, 264, 262
 Bernáth János, 246
 Beron Gyula, 266
 Bertalan Albert, 154
 Binder János Fülöp, 72, 78
 Bittay Árpád, 82
 Bizse János, 246
 Blake, William 263
 Bogdány Jakab, 245
 Bonaventura, Segna de 88
 Bonnard, Pierre 215
 Bor Pál, 254
 Bordás Ferenc, 79, 249, 254
 Borgers, Angéla 261
 Boroksa András, 254
 Boromissza Tibor, 246, 300—307-ig
 Boross Géza, 254, 266
 Borsos József, 245, 254, 323, 324
 Bortnyik Sándor, 137, 143, 246, 249, 264, 265, 316
 Botka Miklós, 79
 Boucher, François 88, 261
 Bozóky Mária, 254
 Bozsó János, 254
 Böhm Lipót, 173
 Böcklin, Arnold, 110, 118, 129
 Braque, Georges 220
 Brioso, Benedetto 93
 Brocky Károly, 245, 323
 Brósz Irma, 254
 Brown, Mather 92
 Brueghel, Pieter 267
 Budai György, 77, 78, 79, 143, 264
 Burghardt Rezső, 154
 Burljuk testvérek, 220
 Caravaggio, Michelangelo Merissi 88, 91, 90, 92, 93
 Carolsfeld, Schnorr von 161
 Carracci, Annibale 90, 93
 Castiglione, Giovanni Benedetto 92
 Cézanne, Paul 214, 220—223, 308, 313, 315, 321, 328, 262, 267
 Chagall, Marc 160, 161, 220, 263, 264, 267
 Champagne, Phillippe de 89
 Chiovini Ferenc 79, 246
 Chavda 314
 Christus Petrus 91
 Chiampelli, Agostino 93
 Cimbali, Johann Ignaz 271
 Ciupe, Aurél 263, 267
 Colombe, Jean 91
 Corot, Jean Baptiste Camille 214, 218
 Couce, Sebastian 92
 Courbet, Gustave 64, 130, 222
 id. Cranach, Lucas 87, 342
 Czencz János, 157
 Czene Béla, 246, 254
 Czetter Sámuel, 87
 Czigány Dezső, 328, 329, 330, 331, 332
 Czimra Gyula, 254
 Czinke Ferenc, 249
 Czirák Lajos, 254
 Czöbel Béla, 139, 143, 157, 246, 254, 265, 300
 Czumpf Imre, 246
 Csabai Ékes Lajos, 79
 Csáktornyai Zoltán, 246
 Csányi Károly, 79
 Cseh Gábor, 254
 Cseh Gusztáv, 249
 Cseremnih, Michail 234
 Cserna Károly, 50
 Cserno Judit, 254
 Csik István, 254
 Csiszár Elek, 246
 Csohány Kálmán, 249, 255, 258
 Csók István, 69, 157, 254—258, 306, 328
 Csontváry Kosztka Mihály Tivadar, 51—53, 90, 245, 246, 265, 313, 314, 316, 318, 322
 Csorba Tibor, 246, 267
 Csőregi Éva, 255
 Csurgói Máté Lajos, 249
 Dallos Ferenc, 255
 Dallos Hanna, 79
 Dallos Livia, 255
 Daumier, Honoré, 65, 109
 David, Jaques Louis, 88, 89, 269
 Dávid Kiss Mária, 246
 Deák Ébner Lajos, 156, 157, 325
 Delacroix, Eugene, 64
 Delaunay, Elie 156
 Dénes Valéria, 157, 318, 319, 321, 322
 Derain, André 161, 220
 Derkovits Gyula, 55, 139, 143, 246, 255—256, 260, 265, 307
 Dési Huber István, 246
 Dezső József, 255
 Dévényi Antal, 246
 Diaz, Wilhelm von 128, 136
 Diósy Antal, 79
 Diószegi Balázs, 247, 255
 Diskai Lenke, 78, 79
 Divéki József, 79
 Dix, Ottó 264
 Dobos Lajos, 255
 Dobroszláv Lajos, 260
 Dolci, Carlo 90
 Domanovszky Endre, 247, 255
 Domenichino, 131
 Domján József, 155
 Dongen, Cornelius van 220
 Doór Ferenc, 255
 Doré Gusztáv, 342
 Dorffmaister József, 271
 Dorffmaister István, 171, 269—284, 273—280
 Dósa Géza, 245
 Dossi, Battista 92
 Dossó, Dossi 92
 Drahos István 79
 Drouais, 88
 Duccio, Buoninsegna di 88, 91
 Duchamp, Marcel 265, 267
 Dudás Jenő, 173—175, 176—213
 Duray Tibor, 247
 Dürer, Albrecht 88—91, 100, 103, 104, 105, 228, 230, 231, 233, 254, 255, 258, 261—264, 267, 342
 Eder, János 157
 Égly Sári, 266
 Egry József, 69, 137, 143, 157, 245, 247, 255, 300, 303—306
 Ék Sándor 240
 Élesdy István 247
 Elsheimer, Adam 92
 Erdéy Viktor 157, 303, 304, 306
 Erdős János 247, 255, 249
 Cs. Erdős Tibor 254, 255
 Endre Béla 247, 255
 Endrédi György 247
 Ernst, Max 263
 Etlinger, Mary 129
 Eyck, Jan van 91, 263
 Fabók Gyula 255
 Fabiano, Gentile da 226, 228, 230
 Fadrusz Jánosné 328
 Falconer 220
 Falk, Robert Rafailovics 214—224, 215—219
 Falus Elek 79
 Fantin-Latour, Ignace Henri Jean 130
 Farkas András 249, 257
 Farkas Béla 255
 Farkas István 139, 143
 Fáy Dezső 142, 140, 143, 157
 Fáy Lóránt 255
 Fedotov, Pavel Andrejevics 219
 Félegyházi László 255
 Fényes Adolf 65, 254—258, 328
 Fenyő A. Endre 266
 Ferenczy Júlia 255, 257
 Ferenczy Károly 53, 54, 54, 157, 303, 305, 306, 323, 328
 Ferenczy Valér 302, 306
 Fery Antal 77, 78, 79
 Feszt László 249
 Feszty Árpád 131
 Feszty Masa 154
 Feuerbach, Anselm 110
 Flémall-i mester 88
 Fodor József 247
 Fodor Kálmán 247
 Fontebasso, Francesco 92
 Fontos Sándor 255
 Fónyi Géza 266
 Forró Antal 247
 Fragonard, Jean Honoré 92
 Francesca, Piero della 91, 160, 228
 Frank Frigyes 247
 Freury, Tony Robert 152
 Frye, Thomas 91
 Furini, Francesco 88, 89, 92
 Füger, Friedrich Heinrich 161
 Fülöp Antal Andor 247
 Fülöp Erzsébet 247, 255
 Fülöp Lajos 255, 258

- Gaál Domonkos 255
H. Gábor Mária 260
Gáborjáni Szabó Kálmán 79
Z. Gách György 255, 267
Gacs Gábor 173
Gácsi Mihály 79
Gadányi Jenő 247
Gade, Hare Ambadas 314
Gádor Emil 247
Galimberti Sándor 318, 319, 319, 320, 321, 322
Gammel József 255
Gara Arnold 76, 78, 79, 157
Garabuczy Ágnes 255
Gáspár Antal 255
Gauguin, Paul 220, 300, 309, 315, 321, 328
Gedő Lipót 79
Géricault, Théodore 324
Giordano, Luca 93
Giorgio, Francesco di 226
Giorgione 263, 226
Giotto, di Bondone 220, 324
Glatz Oszkár 53
Gleizes, Albert 220
Gogh, Vincent van 90, 157, 214, 220, 221, 222, 300, 313
Goncsarova, Natalia 220
Goya, Francisco José y Lucientes 89, 90, 235
Goyen, Jan van 88
Göröcs Tibor 255
Gráber Margit 306
Graits 283
Grätzer József 79
Greuze, Jean-Baptiste 88
Gris, Juan 161
Gross Arnold 77, 79
Grosz, George 263
Grundig, Lea 261
Grünwald, Matthias 88
Gulácsy Lajos 328, 331
Ny. Gulyás Jenő 266
Gutfreund, Otto 261
- Gyárfás Jenő 245, 265
Sz. Györfy Klára 255
Győri Elek 247, 255
Györök Leo 245
- Haarlem, Cornelis van 91
Halmy Miklós 247
Hals, Frans 88
Haranghy Jenő 77, 79, 157
Haraszi Pál 283
Hazanov, M. T. 222
Hebbar, K. Krishna 314
Hegedüs István 249
Heinzelmann Emma 249
Helbing Ferenc 79
Heller Ödön 247
Hencze Tamás 247
Hézső Ferenc 255
Hibó Tamás 255
Hikádi Erzsébet 254, 255
Hincz Gyula 247, 255, 257, 318
Hoffmann Lenke 247
Hogarth, William 91, 92
Holbein, Hans 342
Hollósy Simon 51—53, 82, 150, 151, 245, 303 315, 318, 328,
Hooghe, Romeyn de 279
Horváth Endre 79
Horváth István 255
Horváth József 247
Horváth Olivér 247
- Horváth Vince 247
Huber, Wolf 104, 104
Hyre, Laurent de la 92
- Illés Árpád 247, 256
Ilosvai Varga István 247, 256
Incze János 247
Innocent Ferenc 328
Istókovits Kálmán 79
Iván Szilárd 247
Iványi Katalin 256
Iványi Grünwald Béla 53, 53, 54, 300, 328
Jankay Tibor 256
Jankó János 325
Jantyik Mátyás 256, 328
Járitz Józsa 247
Jaschik Álmós 79
Jávör Pál 156, 157
Jobbágy Gaiger Miklós 157
Józsa János 247, 256
Juhász Árpád 153
Junker Keresztély 74, 78
- Kacziány Ödön 79, 328
Kádár Béla 90, 256
Kaján Tibor 256
Kákai Szabó György 276
Kandinszkij, Vaszilij Vasziljevics 220
Kappay József 150, 151
Karácsony János 82, 82, 83, 83
Karlovszky Bertalan 328
Karsai Zsigmond 256
Kass János 256
Kassák Lajos 246, 318, 321, 322
Kaszás István Viktor 247
Katzány Aladár 154, 155
Katona Zoltán 256
Kavetzky Zoltán 79
Kazinczy Gábor 249
Kaulbach, Friedrich August von 128
Kemény György 249
Kemény László 260
Kepes Ágnes 247
Kernstok Károly 55, 56, 56, 57, 57, 58, 65, 69, 70, 139, 143, 249, 264, 328, 330, 330, 331, 332
Kerti Károly 256
Keserű Ilona 247
Key, George 314
Kishonthy Jenő 256
Kisfaludy Károly 161, 162
Kisterenyi Ervin 256, 258
Klün 220
Kmetty János 69, 79, 247, 306
Kner Albert 79
Kocsis László 247
Kogan, A. M. 223
Kohán György 247, 256
Kokas Ignác 247
Kokoschka, Oskar 264
Kolacz, Jerzy 261
Kolbe Mihály 256
Kollár Gusztáv 266
Kollmann Jenő 79
Kollwitz, Käthe 134
Koncsalovszkij, Pjotr Petrovics 220
Kondor Béla 241, 249
Kondor György 90
Konecsni György 79, 247, 249, 256, 266
Konjovic, Milan 261
Konrád Gyula 79
Kopasz Márta 79
Korda Vince 256
- Korga György 247
Korniss Dezső 247, 265, 251
Korovin, Konsztantyin Alekszejevics 219, 220, 221
Kosztá József 157, 328,
Kosztolányi Kann Gyula 157
Kóthay Ernő 247
Kováts Nagy Ira 256
Köpp Farkas 246
Köröendi András 266
Körösfői Kriesch Aladár 152—155, 157
Körtvélyessy Magda 247
Kracker, Johann Lucas 256, 271
Krajcsirovics Henrik 247
Krizsán János 82
Krause, Jacob 113, 113
Krug, Ludvig 263
Kubin, Otakar 220
Kubinyi Bertalan 303, 306
Kuczora Erzsébet 256
Kun István 256
Kunffy Lajos 247
Kunovits Aladár 247
Kuprin 220, 223
Kurucz D. István 247, 308,
Kuznyecov, Pavel 219
Kürthy Hanna 256
- Lackner Kristóf 249, 260
Laib, Conrad 87
Lakatos Gy, László 256, 257
Lampert András 256, 266
Láng Rudolf 256
Lányi Sámuel 245
Larionov, Michael 220, 221
László Fülöp 133
Laufberger, F. 114
Lefebvre, Jules 152
Leibl, Wilhelm 133
Lénárd Róbert 157
Lenkey Zoltán 256
Lengyel Lajos 252
Lentulov 220
Leonardo da Vinci 91, 98, 100, 105, 226, 227, 229—233, 263,
Lepere, August 152
Ligeti Antal 128
Lipovniczky László 266
Litkey József 78, 79
Lorrain, Claude 93
Lóránt János 256
Lossonczy Tamás 256
Lotz Károly 157, 323, 325
Lőrincz Gyula 247
Lucas, Eugenio 89, 90
K. Lukáts Kató 79
- Majakovszkij, V. V. 234, 235
Major Izsák 246
Makoldi Sándor 256
Malevics, Kazimir 220
Maljavin, Filipp Andrejevics 218
Maljutyin, Ivan 234
Manet, Edouard 64, 262, 267, 321
Mantegna, Andrea 97—108, 97, 98, 102, 99, 100, 103—108, 226—228, 230, 232, 233
Márfy Ödön 69, 70, 328, 329, 330, 331, 332, 342,
Margittay Tihamér 328
Markó Károly 323
Marquet, Albert 215
Marton Ervin 256
Márton Lajos 342
Martyn Ferenc 247, 249, 254, 265
Masaccio 160, 315

- Masolino, da Panicale 227, 230
Mata János 79
Mattioni Eszter 256
Matisse, Henri 156, 220, 222, 300, 309, 318, 321
Mattis Teutsch János 247
Mattyasovszky Zsolnai László 157
Maulbertsch, Franz Anton 87, 171, 270, 271, 276, 282, 283
Mazsaroff Miklós 256
Mednyánszky László 128, 245, 254, 257, 323, 328
Medveczky Jenő 84, 85, 137
Memling, Hans 267
Menabuoi, Giusto Padovano 100, 105
Mendlik Oszkár 247
Menyhárt József 79, 247
Merian, Matthäus 342
Meskov, Vaszilij Nyikitics 220
Mészáros József 249
Mészáros Lajos 248
Mészöly Géza 323
Mészöly Laura 248
Metzinger, Jean 156
Metykó Gyula 248
Meyer Ágoston 72, 78
Michelangelo 89, 98, 100, 226, 227, 229, 230—233, 313, 324
Miháltz Pál 248
Mikola András 266
Mildorfer, Josef Ignaz 87
Miller, Hans Rudolf 279, 283
Millet, Jean François 64, 65
Modigliani, Amadeo 309, 315
Modok Mária, 248, 266
Mohácsi Regős Ferenc, 256
Moholy Nagy László 248, 249, 265
Molenair, Jan Miensó 88
Molnár C. Pál 140, 141, 142, 248
Molnár M. György 256
Monet, Claude, 215
Moreau, Gustav 220
Morelli Gusztáv, 75, 78, 79
Móré Mihály, 249, 256
Móricz Margit, 257
Morócz László, 257
Moriczinszky, Gregor 261
M. S. Mester 97—98, 97, 99, 101, 102, 104—107, 228, 232
Moser, Lucas 88
Munkácsy Mihály, 51, 55, 128, 129, 130, 135, 136, 151, 156, 157, 248, 259, 314, 323
Muraközi János, 257
Murray Róbert, 256, 257
Murillo, Bartolomé Esteban 328
Mühlbeck Károly, 79
- Nagy Albert, 248
Nagy Árpád, 79
Nagy B. István, 256, 257
Nagy Előd, 257
Nagy Imre, 80, 248
Nagy István, 308
Nagy Sándor, 65, 75, 78, 79, 152—155
Le Nain, Louis 237
Napoletano, Filippo 93
Nattier, Jean Marc 88
Nemes Lampérth József 58, 248
Németh József 248
Németh Mária, 155
Németh Nándor, 79
Neuville, Alphonse 151
Noel, Alexander 162
- Nyáry Lóránt, 257
Nyilassy Sándor, 328
- Olgyay Ferenc, 328
Olgyay Viktor, 73
Orbán Dezső, 157
Orosz János, 248
Országh Lili, 248, 257
Oszdi Istvánné, 258
Óvári László, 248
- Pacher, Michael 87
Paczka Ferenc, 128—136., 129—131., 132, 134, 156
Paczka Kornélia, 156
Paizs Goebel Jenő, 173, 248
Pállya Calesztin, 154
Papp Gábor, 249
Papp György, 257
Papp Gyula, 260
Papp Henrik, 75, 78, 79
Papp Oszkár, 248
Parmigianino, Francesco Maria, 88, 90, 93
Pártos István, 257
Paszternák, 220
Patay Mihály, 79
Cs. Pataj Mihály, 257
Pataki László, 328
Patinier, Joachim, 237
Patkó Károly, 257
Paudiso, 88
Pestheim, Max 220
Pekáry István, 79, 248
Pérey Imre, 248
Perlrott Csaba Vilmos, 300, 306
Pető János, 257
Petri Béla, 79
Pettenhofen, August von 129, 130, 136, 324
Piazetta, Giovanni Battista 90, 92
Picasso, Pablo 156, 161, 220, 222, 262, 263, 267, 309, 321
Piloty, Karl von 128
Pimacsenko, Marija 267
Piombo, Sebastiano del, 92
Piranesi, Giovanni Battista 88, 90
Pirk János, 248
Pironkov, Encsó 261
Piroska János, 257
Pisanello, (Antonio Pisano) 226, 227, 230, 232
Piskolty Gábor, 267
Pisarro, Camille 215, 315
Pittner Olivér, 248, 267
Pittoni, Giovanni Battista 270
Pituk József, 257
Pleydel János, 248, 257
Podlipny Gyula, 248
Pohárnok Zoltán, 79
Polony, Elemér 261
Pollaiuolo, Antonio del 228
Pólya Tibor, 157
Ponte, Giovanni del 91
Pontormo, Giacompo da 89
Popova, 220
Porkoláb Sándor, 257
Poussin, Nicolas 89, 228
Pozzo, Andrea 87
Pregelj, Marij 233
- Raáb Ervin 153
Radvány-Román Károly 79
Rahl, Karl Heinrich 128
Raffaello Santi 51, 52, 88, 91, 98, 131, 226, 228, 229, 232, 233, 263, 328, 342, 343
Raimondi, Marcantonio 228, 229, 230
Rákossy Zoltán 267
- Raszler Károly 173, 257
Reich Károly, 257, 258
Reiner, Wenczel Lorenz 89
Rékassy Csaba, 249, 257
Rembrandt, van Rijn 89, 93, 156, 214, 216, 219, 220, 222, 223, 309, 316, 342, 343
Remsey Jenő, 156, 158
Réthy Bornemissza Géza, 300
Réthy István, 53, 248, 302, 303, 305, 306, 318, 328
Réthy Zoltán, 257
Reuter Ágoston, 248
Révész Imre, 65
Révész Kornél, 79
Ribera, Jusepe de 131
Ricci, Sebastiano 92, 276
Ridovics László, 257
Riley, Bridget 264
Riminaldi, Orazio 93
Rippl-Rónai József, 241, 246, 248, 319, 320, 323, 328
Robert, Hubert 92
Román György, 248
Róna Emmy 79
Roslin, Alexander 88
Rottmayer, Johann Michael 89
Rouault, Georges 217, 222, 263, 264
Rousseau, Henri 220
Rosanova, 220
Rózsaffy Dezső, 154
Rozsnyai Kálmán 79
Rökk Károly, 267
Rubens, Pieter Paul, 92, 228, 230, 231, 276
Rudnay Gyula, 157
Ruzicskay György, 249
Rzagulier, Alekper 267
- Salimbeni testvérek, 227
Sambach, Caspar Franz 571
Sanseverino, Lorenzo da 227, 231
Sanyal, Bhabesh 314
Sárdy Brutus, 267
Sáros András Miklós, 248
Sárospataky Bálint, 303, 304
Schaller István 271, 276
Schantz, Dominique 283
Schongauer, Martin 97
Schrödter, Adolf 87
Schwind, Moritz von 161
Schwittes, Kurt 264
Scorel, Jean von 89
Seghers, Hercules 88, 90
Seitz, Otto 128
Selmeci-Skonda János, 79
Semsey Andor, 79
Sennfelder, Alois 88, 264
Sher-Gil Amrita, 308, 309, 309, 310, 310, 312, 313, 312—317.
Siebmacher, 279
Signac, Paul 220
Signorelli, Lucas 230
Sigrist, Franz 271
Sinkovics Jenő, 249
Simon Béla, 248
Simon György János, 154
Simsay Ildikó 257
Siqueros, David Alfaro 263, 266
Somogyi Miklós, 257
Soós István, 257
Soutine, Chaim 216, 222
Steenwiek, Pieter van 89
Stefanovits Péter, 257
Sterbentz József, 79
Sterio Károly, 323—327, 323, 324
Stetka Gyula, 328

Stettner Béla, 79
 Stimmer Tóbiás, 342
 Strohmayer Máté, 128
 Sugár Andor, 257
 Süli András, 248
 Sütő András, 249
 Swertz, Michael 92, 93

Szablya Frischauf Ferenc, 157, 318,
 319, 321, 322
 Gy. Szabó Béla, 249, 255, 257
 Szabó Elemér, 305
 Szabó Gyula, 257
 M. Szabó István 257
 Szabó Lajos, 257
 Szabó Sándor, 248
 Szabó Vladimir 173
 Szabó Zoltán, 257
 Szalatnyai József, 248, 257
 Szalay Ferenc, 248
 Szalay Lajos, 84, 90
 Szalóky Sándor, 249, 257
 Szánthó Imre, 257
 Szántó Piroska, 248, 257
 Szárján, Martirosz 219
 Szász Endre, 248, 257
 Székely Bertalan, 152, 303, 323, 325
 Székely Piroska, 256, 257
 Szemlér Mihály, 245
 Szenes Árpád, 90
 Szenes Fülöp, 328
 Szentiványi Lajos, 173
 Szerov, Valentyin Alekszandrovics, 220
 Szilágyi Béla, 248
 Szilágyi István 258
 Szilágyi Jolán, 260, 267
 Szily Géza, 258
 Szinte Gábor, 173, 258
 Szinyei Merse Pál, 312, 323
 Szirmay Endréné, 258
 Szlányi Lajos, 328
 Szlávik Lajos, 258
 Szobotka Imre 90, 258
 Szoldatics Ferenc 152
 Szolnay Sándor, 248
 Szőnyi István, 69, 137, 139, 139, 143,
 155, 241, 248, 314, 315
 Szőnyi Jenő 258
 Sztankó Judit, 258
 Szűcs Pál, 79
 Szüle Péter, 69

Tagore, Rabindranath 312, 313, 316
 Tagore, Gaganendranath, 309
 Tahi Tóth Nándor, 258
 Takács Győző, 258
 Tamagni, Vincenzo, 91
 Tamás Ervin, 248
 Tamási Zoltán, 258
 Tatlin, Vlagyimir 223
 Telepy Károly, 129, 130, 135, 246
 Tempesta, Pietro 93
 Tenier, David 92
 Terbruggen, Hendrik 90
 Thaán Mór, 249
 Thorma János, 53, 54, 258
 Thorma István, 302,
 Thoroczkay Oszwald, 79
 Thury Mária, 248
 Tichy Gyula, 79
 Tichy Kálmán, 79
 Tiepolo, Giambattista, 89, 264, 272
 Tiepolo, Giandomenico, 89
 Tihanyi Lajos, 300
 Tilles Béla, 258
 Tipary Dezső, 303, 304, 306

Tizian, Vecellio 91, 92, 131, 276
 Todorovics, Arsza 263
 Tolnay Ákos, 328
 Tornay Gyula, 156, 157
 Tóth Árpád, 258
 Tóth Menyhért, 248, 258
 Toulouse-Lautrec, Henri de 265, 267
 Tour, George de la 88, 89, 90, 92, 93,
 263
 Tóvári Tóth István, 258
 Török János, 79
 Török László, 256, 258
 Troger, Paul 271
 Turner, Joseph Mallord William 218

Uden, Lucas von 88
 Udvardy Erzsébet, 258
 Udvardy Géza, 79
 Uhde, Fritz von 135
 Uitz Béla, 249, 321, 322
 Újházy Péter, 258
 Újhelyi Gábor, 255, 258
 Undi San Carla, 153
 Urbán György, 258
 Utrillo, Maurice 215, 221, 267

Váci András, 257, 258
 Vadász Endre, 76, 78, 79, 249
 Vaga, Perino del 93
 Vajda Lajos, 248, 306
 Vajda Zsigmond, 321, 322
 Vandrák Irén, 155
 Varga Győző, 258
 Varga Mátyás, 79
 Varga Nándor Lajos, 73, 78, 79, 155
 Várkonyi Károly, 79
 Vasarely, Viktor 248, 252, 261, 266
 Vasari, Giorgio 229
 Vasta, Pietro Paolo 88
 Vasváry József 258
 Vaszary János 51, 69, 70, 306, 328
 Vaznyecov, Appolinari 220
 Vecsési Sándor 248
 Végh Gusztáv 79
 Végvári János 248
 Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y
 90, 130—133, 219
 Vén Emil 258
 Venecianov, Alekszej Gavrilovics 218
 Verescsagin, Vaszilij Vasziljevics 50—
 53

Vercors, Jean Bruller 261
 Vermeer, Johannes 217
 Vernet, Claude Joseph 161, 162
 Veronese, Paolo 92
 Verrocchio, Andrea del 227
 Vertel József, 79, 173
 Vértesi Péter, 248
 Vidovszky Béla, 248
 Vigh István, 249
 Vigh Tibor, 258
 Vincze Győző, 258
 Vincze Lajos, 249
 Vinkler László, 258
 Vlaminck, Maurice de 220
 Votkin, Petrov, 261
 Vouet, Simon 92
 Vöröss Tibor, 248
 Vrubelj, Mihail Alexandrovics 219, 223

Wagner Sándor, 283
 Wagner Kornélia, 132, 136
 Waldmüller, Ferdinand Georg 128—
 130
 Weil Erzsébet, Aszódi 258

Werner, Friedrich Bernhardt 28—48.,
 29—39., 41—45., 47
 Weyden, Roger van der 88, 98
 Westerhout, Arnold 279
 Widder, Félix 258
 Widmann, Walter 80
 Winghe, Jodocus 88
 Wright, Joseph 237
 Wutky 161

Záborszky Viola, 248
 Zádor István, 76, 79
 Zala Tibor, 173, 249, 258
 Zemplényi Tivadar, 328
 Zichy Mihály, 74, 74, 78, 79, 128—130.,
 136, 156, 157, 267, 323
 Zick, Januárus 88
 Ziffer Sándor 82, 300
 Zilzer Gyula, 154, 155, 258
 Zimmermann, Albert 279
 Zoltán Mária Flóra, 258
 Zoltánffy István, 248
 Zombori László, 258
 Zukkaro, Taddeo 91
 Zurbaran, Francisco de 92, 314

SZOBRÁSZOK

An Vera, Johann Wolfgang van der 88

Balogh Péter, 244
 Baranyi, Károly 261
 Beck Vilmos, Femes 156, 331
 Beck Ö. Fülöp 139, 143, 156, 328
 Benczedy Sándor, 254, 255
 Benys, Joseph 264
 Bernini, Giovanni Lorenzo 91, 265
 Bokros Birman Dezső, 55, 244
 Borics Pál, 244
 Borsos Miklós, 62, 241, 244, 264
 Brancusi, Konstantin 262
 Brunelleschi, Filippo, 226

Cambio, Arnolfo di 92
 Canova, Antonio 92, 147
 Chapu, Henri Michel 111, 115, 119

Csáky József, 266
 Csikász Imre, 156
 Csikszentmihályi Róbert, 255
 Csiky Tibor, 244
 Csóti Gábor, 244

Deák Balázs Tibor, 244
 Donner, Georg Raffael 137
 Donatello 226, 227, 231

Egyed Emma, 244
 Erdélyi Tibor, 255

Falconet, Etienne Maurice 269
 Farkas Aladár, 244, 255
 Farkas István, 255, 256
 Boldogfai Farkas Sándor, 266
 Fekete János, 244
 Ferenczy István, 10, 14, 147, 149, 244
 Fiesole, Mino da 92
 Finta Sándor, 156, 157, 241, 244
 Földes Lenke 244

Gagini, Antonello 91
 Ghiberti, Lorenzo, 226
 Giacometti, Alberto 216
 Goldman György, 244
 Götz János, 244
 Guidi, Domenico 88
 Guruli, Koba 261

Gyurcsek Ferenc, 255

Hajdu István, 244
 Haraszi István, 244
 Hebenstreit József, 171
 Horvay János, 156

Ifjú József, 244
 Illés Gyula, 244
 Izsó Miklós, 244

Jecza Péter, 244

Kamotsay István, 245
 Kaschauer, Jakab 87
 Kemény Judit, 245
 Kerényi Jenő, 173, 245
 Kiss István, 240, 256
 Kiss Sándor, 258
 Kolozsvári testvérek 62, 288
 Konyorcsik János, 250
 Kő Pál, 256
 Kőfalvi Gyula, 245
 Kriván Ferenc, 245
 Kutas László, 245

Laborcz Ferenc, 266
 Ladea, Romul 266
 Lebegyev, Szarra 223
 Lessenyei Márta 256
 Liege, Jean de 91
 Ligeti Erika, 245, 256, 257
 Ligeti Miklós, 156, 157, 245
 Lipchitz, Jaques 262
 Lisztes István, 256

Maillol, Aristide Joseph 229, 231, 267
 Majtényi Károly, 255, 256
 Makrisz Agamemnon 245
 Marsall József, 26
 Medgyessy Ferenc 139, 143, 231, 245, 254, 256, 257, 300, 304, 305, 308
 Megyeri Barna 90, 156, 256
 Mestrovic, Ivan 262
 Mészáros Dezső, 245, 256
 Mészáros László, 58, 307
 Meszlényi István, 245
 Miskey László, 245
 Morell Mihály, 257
 Muharos Lajos, 245

Cs. Nagy András, 257
 Nagy Sándor, 257
 Nemes Attila, 257
 Németh Kálmán, 257
 Németh Mihály, 245, 250
 Noltzkens, Jan Baptist, 92

Ócsay Károly, 257
 Olcsay Kiss Zoltán, 245, 254
 Óra Sándor, 127

Pál Mihály 267
 Pálffy Gusztáv, 257
 Pándi Kiss János, 245
 Paris, Domenico de 89
 Parler, Peter 88
 Pásztor János, 156
 Pátzay Pál, 69, 245, 246, 323
 Pisani, Giuseppe 10, 14
 Pisano, Giovanni 88
 Puget, Pierre 87, 89

Rácz Edit, 257
 Ravenna, Severo de 89
 Renner Kálmán, 257
 Rétfalvi Sándor, 245
 Reti, Domenico 93
 Reti, Leonardo 93
 Riemenschneider, Tillman 88
 Rodin 267
 Rózsa Péter, 245
 Rumi Rajki István, 245

Samu Géza, 257
 Sansovino, Andrea 262
 Sarrazin, Jacques 89
 Sassy Attila, 79
 Schaár Erzsébet, 245
 Schroth András, 20
 Segesdi György, 245
 Sidló Ferenc, 153
 Somogyi Árpád, 263, 264
 Somogyi József, 244, 245, 255, 257
 Steinhart fivérek, 87
 Stráhuber, Alexander, 128, 136
 Stróbl Alajos, 62
 Stróbl Zsigmond, Kisfaludi 157

Szabó Gábor, 257
 id. Szabó István, 245
 Szabó Iván, 245, 257
 Szabó László, 245
 Szakál Ernő, 257
 Szamosi Sós Vilmos, 303
 Székely Péter 245
 Szentirmai Zoltán, 257
 Szervatiusz Jenő, 61, 82, 258

Takács Erzsébet, 258
 Tápai Antal, 241, 245
 Tar István, 267
 Thorwaldsen, 112, 147
 Till Aran, 258
 Tot, Amerigo 245
 Tóth Sándor, 258

Vedres Márk, 65, 156, 245 328
 ifj. Vastagh György, 253
 Veszprémi Imre, 258
 Vilt Tibor, 69, 70, 245, 258

Wagner, Johann Peter, 88
 Werve, Claus de 90
 Weszely Jelena, 258

Záhorzik Nándor, 245
 Zlata, Markos, 254, 261
 Zürn család, 89

ÉPÍTÉSZEK

Alpár Ignác, 242
 Artz Ádám, 287

Bernini, Giovanni 12, 87
 Bibó István, 242
 Bibiena, Francesco 89
 Bindesboll, Thorwald 112
 Borbíró Virgil, 243
 Boullées, Etienne Louis, 109
 Bramante, Donato da Urbino, 91
 Brein, Ignaz 172
 Brunelleschi Filippo 87
 Bruyare, La 109

Corbusier, La 267
 Crame, Walter 66, 67
 Czagány István, 127, 242, 243, 266

Demkovits Elek, 17
 Dombach János, 26
 Dörschung, A. 116, 117
 Duc, Violet le 109, 159

Ehrenstein, Rauchmüller von 17, 18, 26
 Engel József, 9, 14, 21

Faigler Ferenc, 6, 7, 12, 24, 26
 Fekete György, 242, 244
 Ferstel, Hainrich (Max) 111
 Feszl Frigyes, 172, 242, 324, 326
 Forster 172
 Fruchmann Antal, 22, 26
 Fugert Imre, 11

Gábel Frigyes, 242
 Garnier, Charles 111
 Gergely István, 242
 Gerő László, 116, 119
 Gibbs, James 92
 Gilly, Fridrich 109, 110, 119
 Gouny, 112
 Gropius, Walter 267

Haintzl József, 26
 Hajnóczy Gyula, 165
 Handler 172
 Hansen, Teophilus Edward 111, 112, 114, 114, 116, 119
 Hauszman Alajos, 60, 116
 Havas Sándor 122
 Heyne Ferenc, 17
 Hild József, 14, 23, 172
 Hillebrandt, Franz Anton, 125
 Hittorff, Jaques Ignaze, 115
 Horler Miklós, 127
 Horváth Lajos, 243
 Hudecz László, 243
 Hüppmann Ferenc, 17, 18, 19, 20, 26

Imrényi Imre, 122, 127
 Iraklisz, Osztandinidisz 242

Kasselik Ferenc 5
 Kimmach Lajos 24
 Klenze, Leo von 110, 113, 119

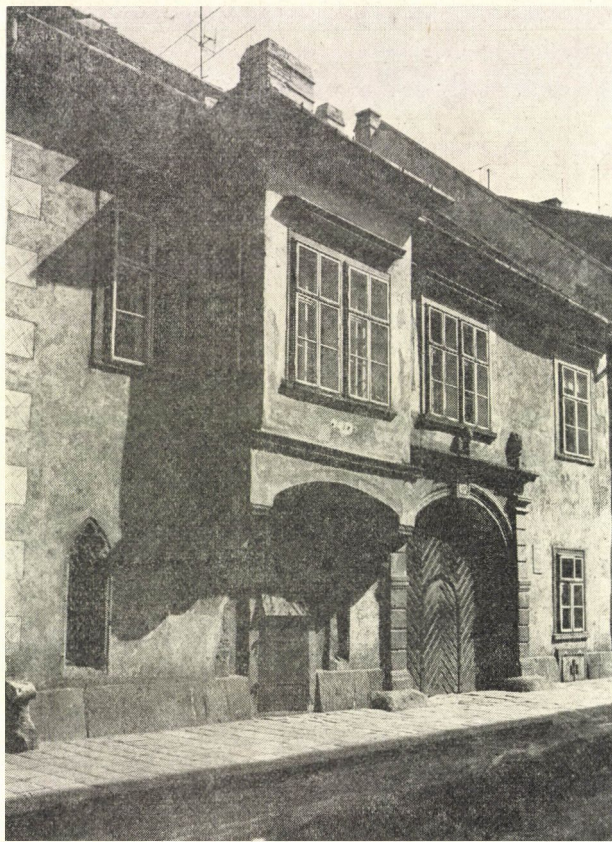
- Koch Henrik 9
Kós Károly 240
Körner József 266
Kühnel Pál 5—9, 6, 11, 15, 16, 18, 19, 23, 24, 27
- Lajta Béla 156, 172, 266
Lechner család 242
Lechner Jenő, Kismarty 122, 172
Lechner Ödön 243
Ledoux, Claude Nicolas 109, 110, 119
- Maiano, Giuliano da 92
Maillard 17
Majer István 23, 26
Major Máté 240, 243—245, 254, 255, 265
Michelangelo 91
Mikó Sándor 256
Molnár Farkas 69
Morris, William 66, 67
- Németh István 243
Nobile, Pietro 20, 20, 21, 21, 23, 26
Nüll, Van der 111
- Packh János 5—27, 7—20, 22, 23
Palladio, Andrea 19
Pártos György 243
Pascal, Leopold 112
Péchy Mihály 172
Perehazy Károly 240, 243, 245, 247, 262
Peyre 109
Pichl, Alois 9, 25
Pollack Mihály 127, 172
- Ringer József 5, 24, 27
Rahonczy Hugó 122
- Scamozzi, Vincenzo 291
Schulek Frigyes 62
Sédille, Paul 112
Semper, Gottfried 110, 119, 111, 115
Siccardsburg, August Siccard von 111
Soufflot, Jacques Germain 91, 159, 269
Steindl Imre 159, 172
Stüler, August 116, 113, 115—117
- Cs. Tompos Erzsébet 85
Treitschek Farkas 25
Tureo, Giulio 290, 290, 291, 292, 292, 293
- Ybl Miklós 62, 111, 119, 115, 172
- Vadász György 258
Vecsey Imre 242
Verner 11
- Wailly, Charles de 92
- id. Zitterbarth János 5, 24, 172
id. Zitterbarth Mátyás 5, 24
- EGYÉB MŰVÉSZEK
- Ambrus Éva kerámikus 254, 257
Avisse, P. kerámikus 112
- Bachruch ötvös 113
Balogh Angéla iparművész 250
Balogh Tünde textiltervező 254
Barabás László iparművész 250
Belmonte, Leo szőnyegtervező 152
Bíró Miklós nyomdász 137
Bisztyi, Dmitrij könyvművész 263
Bodis Erzsébet textiltervező 80, 80, 81, 81,
Bódy Irén textilterv. 250, 254
Bogdán, Heinz ipari formaterv. 263
Bokor Nelly iparművész 250
Borsi Gáborné textilterv. 254
Borsos István bútorterv. 251
Bötticher K. kerámikus 110, 119
Burkus János kerámikus 251
Buzás Árpád textilterv. 254, 257
- Cellini, Benvenuto ötvös 263, 267
Csiszár József fazekas 251
Csizmadia Zoltán kerámikus 255
- Dárday Nicolett üvegterv. 255
- Egger Dávid ötvös 113
Eisenmenger, A. üvegművész 111, 111
Éles Péter fafaragó 251
Eőry Miklós kerámikus 251
- Ferenczy Noémi gobelinművész 69, 70, 80, 81, 139, 143
Fraszt Pálné képfestő 250
- Gádor István kerámikus 251, 255
Geszler Mária kerámikus 251, 255, 256
Gorka Géza kerámikus 251, 266
Guignon üvegművész 112
- Haas és Czjzek kerámikusok 112, 112
G. Hágér Rita textilterv. 255
Hann Sebestyén ötvös 267
Hanser, A. kerámikus 112
Hess András nyomdász 140, 341, 342
Hollenbach, D. üvegművész 111, 114
Horváth János fazekas 251, 255
Horváth János textilterv. 255, 256
Horváth Piroska textilterv. 256
- Jajesnica Róbert iparművész 250
Janáky Viktor kerámikus 251
Juris Ibolya textilterv. 173
- Kaeszy Gyula iparművész 140, 143
ifj. Kapoli Antal népművész 266
Kátay Mihály iparművész 250
Kepes Ágnes kerámikus 256
Kertész, André fotóművész 261
Kiss László intarziás 251
Kiss Roóz Ilona kerámikus, 251, 256
Kopcsányi Ottó ötvös 256
Kornmann, Johann Jakob ötvös 263
Kovács Éva kerámikus, 256
Kovács Margit kerámikus 251, 256
Kozma Lajos iparművész 76, 78, 79, 156
- Köpeczi Bócz István díszlettervező 252
Kriesch Laura iparművész, 152—154
Kürthy Anna könyvművész 252
- Link Fülöp ötvös 113
Lippert József műkovács 24
Lobmayer L. üvegművész 111, 111, 114, 114, 119, 120
Lőrincz Vítus iparművész 250
Lupas Ana textiltervező 263
- Majoros Hédi kerámikus 256
Manniger Mária textiltervező 256, 257
Mester Sándor iparművész 256
Mészáros Éva textiltervező 256
Molnár Béla iparművész 250
Morus Ferenc iparművész 251
Mórus Sándor iparművész 251
Müller H. üvegművész 111, 112, 114, 120
- Nádor Vera divattervező 250
Németh Éva textiltervező 257
Németh János kerámikus 251
Németh Olga kerámikus 254, 257
- Pál Ferenc kerámikus 257
Percz Jenő József mozaik 257
Perczel Erzsébet textiltervező 257
Péri József iparművész 250
Pintér Éva textiltervező 257, 258
Pongrácz Antónia iparművész 250
Poterlet M. textiltervező 115, 115
Pölöskei József iparművész 250
Puskás Imre textiltervező 257
- Redő Ferenc textiltervező 250
Rónai Dénes fotóművész 241
Róth Miksa üvegművész 152—154
Rőt József fafaragó 251
Rumi Attila fafaragó 251
- Sárkány István műbútorasztalos 251
Simó Ágoston kerámikus 254, 257
K. Sipos Judit üvegttervező 257
Solti Gizella textiltervező 257
Somogyi János mozaik 251
Storck üvegművész 111
Storck J. textiltervező 112, 114
Strutius János nyomdász 342
Susse iparművész 112
- Szabó Erzsébet iparművész 251
Szabó Kinga fazekas 257
Szebenyi Béla textiltervező 256, 257
Szenes Zsuzsa textiltervező 250
Szentpéteri József iparművész 250
Szilágyi Júlia textiltervező 258
Szilágyi Mária kerámikus 251
Szilvitzky Margit textiltervező 173, 250
- Tarai Teri restaurátor 283
Tóth József fafaragó 251
- Cs. Uhrin Tibor iparművész 250
Uetzker, Günther fotóművész 264
Ungardt Fülöp asztalos 125
- Vál Valéria ötvös 250
Varga László fafaragó 251
Vértesi Nándor kerámikus 258
Vörös Rozália textiltervező 250
- Webb's Dennis Th. üvegműves 114, 114
Wedgwood J. kerámikus 109

A MAGYAR KÖZÉPKORI VÁROS KIBONTAKOZÁSA A MŰEMLÉKI KUTATÁSOK NYOMÁN

A városfejlődés Magyarországon a XI—XII. századi előzmények után nagy ütemben a XIII. században indult meg, elsősorban IV. Béla király (1235—1270) erőteljes támogatásával. A folyamatot nagymértékben meggyorsította az 1241—1242-ben hatalmas pusztítást okozó tatárjárás, amely Közép-Európa keleti részén Magyarországot sújtotta legsúlyosabban. Ogotáj nagykan váratlan halála miatt a mongolok hirtelen kivonultak Magyarországról, így 1242-től a király páratlan eréllyel és tervszerűséggel megkezdte a különösen középső részen tönkrement ország újjáépítését. E tevékenység egyik legfontosabb tényezője az addig fokozatosan kibontakozó városalapítások nagyarányú és céltudatos folytatása és megvalósítása. Ekkor került sor a Duna partja mellett húzódó, addig kevésbé betelepült Várhegy meredek gerincén Budának létesítésére, amely azóta a török másfélszázados megszállásától eltekintve, változatlanul az ország fővárosa maradt. A központi hatalom az 1200-as évek második felében az ország teljes területén a városok egész sorát hívta életre, részben régi közigazgatási központokban, részben merőben újonnan. A király példáját követi a főpapság is a püspöki és érseki székhelyeken, amelyek ekkor nyerik el végleges középkori szerkezetüket. Az a tény, hogy csak egyetlen egykorú főúri alapítású városról tudunk (Kőszeg), világosan bizonyítja, hogy a polgári fejlődés előmozdítása mennyire az uralkodó és az egyház tevékenységéből s egyúttal érdekéből táplálkozik. Az egyházzal e tekintetben összetartó központi hatalom a XIV—XV. században is változatlanul a legjelentősebb városfejlesztő és városfenntartó erő. Tanúsítja ezt az a sokatmondó körülmény, hogy e korszakban is csak azok a városok tartották meg teljes értékűen kiváltságaikat, érték el, ha szerényebb mértékben is, a nyugat-európai jellegű polgári státust és alakíthatták ki az annak megfelelő városi életet, amelyek nem kerültek akár adományozás, akár más révén magánföldesúri tulajdonba, hanem tovább élvezték a király oltalmát és a vele való kapcsolatai nem lazultak meg. E királyi városok alakították ki legtökéletesebben az uralkodói felügyelet mellett jellegzetes polgári önkormányzatukat, amely lehetővé tette a kézműipar, a közeli és távolabbi kereskedelem, valamint a falu és város közötti terménycsere korszerű kibontakozását. A városi élet e történeti igényekből fakadó gazdasági, társadalmi és kulturális szükségletei természetszerűen szabják meg a város szerkezetét, építészeti arculatát, világi és egyházi, egyre differenciálódó építészetét. Középkori és későbbi írott források, XVI—XVII. századi ábrázolások aránylag részletesen leírják, ill. rajzban rögzítik e városok összképét, szerkezetét, egyes, főként egyházi, de nemegyszer világi épületeit. Így szerzünk tudomást a városok tornyokkal megtűzdelt védőfalairól, a települést körülölelő árokrendszeréről, az ezen keresztülvívó kaputoronyokról, az utcákról és terekről, a plébániatemplomokról, a hozzájuk épített kápolnákról, a különböző koldulórendi kolostorokról, a kórházakról, a városházáról, a patriciusok többszintes és díszes lakóházaikról, tornyaikról, az egyszerűbb lakóházakról és mindezek részleteiről, a városfalon túli külvárosok egyházi és világi épületeiről.

Példaképpen a Budát megelőző két királyi székhely, Székesfehérvár és Esztergom, valamint egy jellegzetes polgári település Sopron hozható fel. Fehérvár és Esztergom már a X. század végén fejedelmi központ. Fehérváron az első magyar király, István (997—1038) alapítja nagyszabású temetkezőhelyének szánt bazilikáját népes prépostsággal. A bazilika gazdag berendezéséről XI—XII. századi források magasztalóan emlékeznek meg. Az 1150-es években telepíti Martirius esztergomi érsek a Sziget nevű külvárosban a johanniták kolostorát, amely a lovagrend központi települése Magyarországon. Ugyanakkor már hallunk a fehérvári várról is. A XIII—XIV. században a budai külváros Szent Miklós prépostsága (1044), Domonkosról elnevezett plébániatemploma (1131), a Margitnak szentelt domonkos (1221), valamint a ferences kolostor (1309), a várban pedig Imre hercegnek, István király fiának szentelt kápolna (1234), a IV. Béla által emelt Péter-Pál templom (1235), a veszprémi püspök palotája (1279) és Miklós fia Mokch előkelő polgár tornya és pincével ellátott palotája (1339) tűnik fel az oklevelekben.

Esztergom a XIII. századi forrásokban a kor követelményeinek teljesen megfelelő városként jelenik meg. A III. Béla (1172—1196) által a Várhegyen emelt palotáról 1198-ban még mint befejezetlenről emlékezik meg Imre király (1196—1204) oklevele. Az 1188-ban leégett érseki bazilikát a király és Jób érsek együttes erővel hozzák rendbe. III. Béla második felesége, Fülöp angol francia király nővére Margit, az érsek pedig a párizsi egyetem tanítványa. E körülmény is magyarázza építési tevékenységük erős északfrancia kapcsolatát. Esztergom legkorábbi részletes leírását a tatárjárással kapcsolatban 1242-ben Rogerius váradi esperes „Carmen miserabile” c. munkája adja. Ekkor a vár alatti királyi várost fatornyokkal erősített kőfal vette körül. Rogerius és más XIII. századi oklevelek alapján a várban a királyi és érseki palota között állt a Szent Adalbert székesegyház a Vitus kápolnával és a Szent István első vértanú templommal, — a királyi városban a Szent Lőrinc és Miklós plébániatemplom még három, Mária Magdolnáknak, Péternek és a Keresztnek szentelt templommal, a ferences kolostorral, egy Szennye-palotának nevezett nagy kőépülettel, a városházzal, valamint 60 kő- és faházzal. Az ugyancsak Várhegy alatti érseki városban a várral kapcsolatos Veprech-torony látta el vízzel a várat. A külvárosokból ismeretes az ágostonrendiek Szent Anna, a domonkosok Szent Domonkos temploma és kolostora, a Keresztelő Jánosról, Pál apostolról, evangelista Jánosról, Mihály főangyalról, Kozma és Damjánról, valamint Katalinról elnevezett templomok, a Szent Balázs kápolna ispotálllyal, a Tamáshegyi és Szent György mezei prépostság, egy Szűz Máriáról elnevezett bencés kolostor, egy Mária kápolna a mezőn, végül a johanniták szentkirályi rendháza és a Lázár lovagok kolostora. Esztergomban tehát a XI—XIII. századi adatokból 24 templom és kolostor ismeretes, három palotával, két tornyos várral és hatvan kő- meg faházzal. Nem kétséges, hogy az egyházi és világi épületek már csak e jelentős mennyisége is európai színvonalú város meglétére vall.



1. Sopron, Kolostor u. 5.



2. Sopron, Templom u. 9.

Sopront 1153-ban Idriszi arab földrajztudós már jelentős városnak nevezi, látogatott vásárokkal, és magas házakkal. A XIII. század és a következő század elejének adataiból értesülünk a városfalakról, azok tornyaitól, valamint önálló lakótornyok meglétéről. A szóban forgó írott források említik a falakon belül elhelyezkedő ferences kolostort, a falon kívül szokatlan módon felépített, Mihálynak szentelt plébániatemplomot és a várfal árka mellett álló Boldogasszony egyházat. A bécsi külvárosban telepedtek meg a johanniták. Lakóházakról e korai források — ellentétben Esztergommal és Székesfehérvárral — hallgatnak.

Századunk második harmadáig az idézett történeti források által rajzolt kép elérhetetlen, megfoghatatlan delibábként lebegett szemünk előtt. Mindabból ugyanis, amit az oklevelek és egyéb elbeszélő kútfők olykor részletekbe menően is elmondottak, a XVI—XVII. századi török megszállás és a XVIII—XIX. századi újjáépítés után alig maradt valami. Az a néhány épület is, amely azonosítható volt, az átalakítások következtében többnyire csak kevéssé érezte középkori eredetét. Még leginkább a település szerkezete, az utcák és terek hálózata maradt változatlan és a homlokzatok vonalának szabálytalansága utal arra a múltra, amely a maga építészeti valóságában a későbbi korok módosításai vagy gyökeres átfogalmazásai következtében úgyszólván teljesen eltűntek. A három példának felhozott város közül legtöbb Sopronban maradt meg, de a középkori lakóházak, néhány kivételtől eltekintve, még ezelőtt húsz évvel is szinte teljesen ismeretlenek voltak. A középkori Székesfehérvárról csak a királyi bazilika siralmas romjai és maradványtöredékei adtak csekély hírt, Esztergom hajdani építészeti megjelenéséről pedig szinte semmit nem tudtunk.

A történeti források adta és a valóságos kép közötti mélyreható különbség felszámolása, ill. jelentős szűkítése a műemléki helyreállítások egyre módszeresebb és

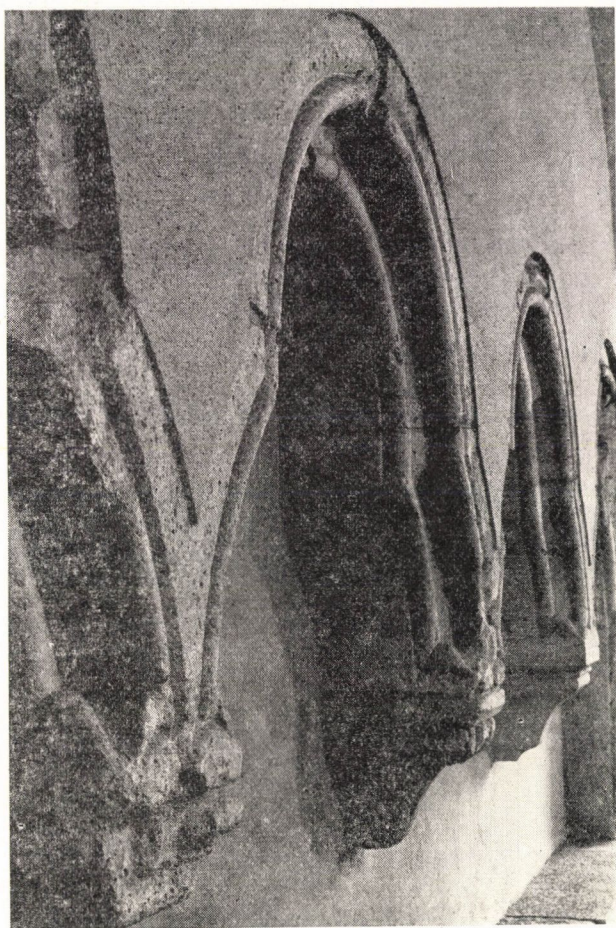
céltudatosabb megvalósítása következtében történhetett, főként a helyszíni kutatások által. Az 1930-as évek során elsősorban Szent István első magyar király és országszervező 900 éves halálévfordulója irányította a műemlékvédelem figyelmét a két legkorábbi királyi székhelyre, Esztergomra és Székesfehérvárra. A nagyarányú régészeti feltárások európai jelentőségű eredménye a XII—XIII. század fordulóján épült esztergomi királyi palota felfedezése, a palota és az eltűnt székesegyház nagy mennyiségű faragott és festett töredékeinek napvilágra hozatala. A leletek nemcsak a palota részleges rekonstrukcióját tették lehetővé, hanem töredékességük ellenére is fogalmat adnak az eltűnt épületrészek és főként a székesegyház magas művészi színvonaláról.

Hasonló eredményt hozott a székesfehérvári bazilika ásátása is. A régészeti kutatás a felszabadulás után a bazilika mellett két román kori temetkezési kápolnára és a prépostsági épület maradványaira bukkant. Nem meszsze a bazilikától északra háromkaréjos kis templom rejtőzött az egyik ház alatt, amelynek XI. századi eredetét alaprajza mellett római oszlopok másodlagos felhasználása is alátámasztja. A Péter-Pál templom, a jelenlegi székesegyház XIV. századi gótikus kialakítását számos eddig ismeretlen, a helyreállításával kapcsolatos részlet erősítette meg. Ugyane templom nyugati homlokzata előtt, annak pontosan tengelyében, bizánci jellegű négykaréjos kápolna maradványai tanúsítják, hogy a város legmagasabb pontján a X—XI. században építészeti alkotás állt, talán Géza fejedelem sírkápolnája.

A harmincas évek sikerei a második világháború kényszerű szünete után ráirányították a figyelmet a középkori Magyarország művészi központjaira, amelyek a történelem folyamán a legsúlyosabb veszteségeket szenvedték. Az egyes emlékek elszigetelt kutatása helyett a történelmi együttesek lépnek az érdeklődés homlokterébe. A súlyos háborús károk következtében 1946-ban meginduló nagy-szabású budavári feltárás a XIII. századi eredetű és a

XIV—XV. században kiépített királyi palotáról rövidesen kiterjedt a polgárváros módszeres, házról házra haladó kutatására. E munka nyomán a középkori Buda város, ha töredékesen, hiányosan is, kibontakozott a maga ülőfülkékkel gazdagon díszített boltozott kapualjaival, változatosan faragott, kőből készült ajtó-és ablakkereteivel, gyámsoros középerkélyes emeleteivel, festett vagy kváderezett homlokzataival, árkádos udvaraival. Ezzel párhuzamosan nagyrészt sikerült feltárni a XIV—XV. századi királyi palota alaprajzi elrendezését, sőt sor kerülhetett az 1366 előtt épült kétszintes kápolna földszint-jének, a déli szárny első emeleti nagytermének és az erőrendszer jelentős hányadának rekonstrukciójára. A szinte két évtizedig tartó ásátás gótikus és reneszánsz leletei pedig a helyreállított palotarészekben kerültek kiállításra, beszédesen igazolván Anjou Lajos (1342—1382), Luxemburg Zsigmond (1387—1437) és Hunyadi Mátyás (1458—1490) királyok európai színvonalú kultúráját. A palota és a tőle északra fekvő két plébánia-templommal, domonkos és ferences kolostorral, zsinagógával és városházával rendelkező polgárváros egymástól elválasztva ugyan, de egységes védőrendszerbe illeszkedett a XIII. században kialakult ún. Vorburgstadt jellegzetes példáját nyújtván.

Sopronban is a bombázások nyomán indult meg 1950 körül előbb egyes emlékek helyreállítása, majd az ötvenes évek végétől a bel- és külváros középkori részeitnek műemléki rekonstrukciója. E még folyamatban levő munka nem várt meglepetések kíséretében a gótikus Sopron XIV—XV. századi állapotának nemegyszer részletekbe menő felfedezésével járt. A XIII. század utolsó negyedében épült, már ismert háromhajós ferences templom és 1330 körüli szép káptalanterme mellett a középkori Zsidó utcában az 1300 körüli időkből előkerült egy koragótikus, a XIV. század közepéről pedig egy érett gótikus zsinagóga, mégpedig hitelesen rekonstruálható állapotban. Az Európában is ritkaságszámba menő, eddig teljesen ismeretlen két épület mellett a XIV—XV.



4. Budapest, Dísz tér 4—5.



3. Budapest, Országház u. 20.

századi patricius és szerényebb lakóházak egész sora viszonylag épen került napvilágra a falak gondos vizsgálata és a régészeti kutatások segítségével. Kiderült, hogy Sopronban éppoly kedveltségnek örvendett a kapualjak ülőfülkés díszítése, mint Budán. A magyar polgári gótikára jellemző e sajátos megoldás mellé járul Sopronban a lakóházak első emeleti reprezentatív lakóhelyiségének az 1400 körüli években kedvelt hármaskapcsolt ablakkal való megvilágítása. E kívül vakolt és belül faburkolattal kombinált ablakok különleges hangsúlyt adnak a „piano nobile” számára. Sopron gazdasági életének fő tényezője a máig dívó szőlőtermelés és borkereskedelem. A lakóházak túlnyomó hányadában újra megtalálhatók voltak a részben földbe süllyesztett présházak és borospincék, amelyeket kívülről egyszerű csúcsíves ajtókon lehetett megközelíteni. A bejáratot szögletes, vagy néha karéjos díszítésű, csúcsos, keskeny ablakok fogják közre. Néhány esetben a hordók leengedésére szolgáló alacsony, széles, félköríves nyílások is előbukkantak. Így az épület e szerkezeti sajátosságát a homlokzatok is mutatják. — A piacteret többemeletes patriciusházak szegélyezik. Ezek egyikének, ennép. ún. Fabricius-háznak boltozott pincéje fölött ger. adamennyezettel lefedett második emeleti nagyterem helyezkedik el, amelyet két oldalról ülőfülkékkel ellátott, változatosan kialakított négy pár kőíves ablak világít meg. A patriciusházak egy része a városfalhoz támaszkodik. Az eredetileg két kaputornyos fal három gyűrűben fogja körül a belvárost. A régészeti kutatás kimutatta, hogy a középső fal közvetlenül a hatalmas kváderekből emelt IV. századi római falra épült, amelynek patkó alakú tornyait a XIV. század első felére eső átépítéskor befelé nyitott félköríves tornyokká alakították át. A római fal ilyen közvetlen

felhasználásának ritka példája a kutatást megelőzően teljesen ismeretlen volt. Ugyancsak az ásatás derített fényt arra is, hogy a hármás falgyűrű megépülése előtt a X—XI. században az akkor nemrég betelepült magyarok a nyilván leromlott, de még használható állapotban levő római kváderfalakat belülről hatalmas gerendavázas átégetett sánccal erősítették meg. A régi ispáni vár e megoldását alakították át a XIII. sz. végétől a XIV. század első harmada során, a jórészt ma is álló háromgyűrűs városfallá. A budai polgárvároshoz hasonlóan, a soproni belváros középkori fővonásai számos egykori részlettel, ma már a műemléki kutatások révén napvilágra kerültek. A félévszázaddal ezelőtt jórészt csak írott forrásokból ismert középkori városok, ha módosultak is, de újra feltáruhnak és teljes mértékben hitelesítik a város, lényegében megmaradt, de eddig nehezen igazolható, szerkezetét.

A korszerű műemlékvédelem az egyesen át a szélesebb összefüggések megragadására irányul. Így jut el a településvédelemhez. Ehhez a tényleges védelmen kívül az is hozzátartozik, hogy biztosítsa a helyreállított egységek és együttesek további életét, tehát mai igényű felhasználási lehetőségét. A műemlékvédelemnek így a sajátos szakkérdéseket úgy kell megoldania, hogy a modern élet gyakorlati szükségleteit is tekintetbe vegye. E követelmény kielégítése az egyes objektumokra is, de az együttesekre is vonatkozik. A műemlék csak kivételesen

lehet muzeális tárgy. Egy város soha. A budai vagy esztergomi királyi palota helyreállított részletei a bennük elhelyezett kiállítással idegenforgalmi nevezetességek, amelyek egyúttal a magyar középkori építészet központjainak művészi színvonaláról is hiteles képet adnak. Sopronban a káptalanterem és a zsinagógák hasonló hivatást töltenek be. A város házai azonban mind Budán, mind Sopronban továbbra is túlnyomóan eredeti céljukat szolgálják úgy, hogy a korszerű igényeknek megfelelő lakásaik egyúttal műemléki értéküket megőrizhessék, sőt kiemeljék. E komplex feladat megoldásának előfeltétele a helyszíni kutatás az egyes emlékek és ezeken át az egész település történeti fejlődésének feltárása céljából, hogy a régi valójukat részben vagy egészben visszanyert épületek és együttesek a mai életbe beilleszkedve átmenthetők legyenek még számos jövőendő nemzedék számára. A műemlékvédelem által újra felélesztett múlt így kaphat korszerű, eleven távlatot. E törekvés ugyanakkor a súlyos pusztulást szenvedett magyar középkori városok hiteles újjászületésének is forrása lesz. Nehéz, de biztos sikerekkel biztató lehetőség, amely az akkori legfontosabb, eddig alig ismert művészi központok nem elképzelt, hanem valódi tartalmának fokozatos kibontakozásához vezet.

Entz Géza

PACKH JÁNOS

(1796—1839)

Packh János munkásságának monografikus feldolgozásával még senki sem foglalkozott[1]. Ennek bizonyára az az oka, hogy a mindössze két évtizedre terjedő építész pályája túlnyomórészt egyetlen nagy műhöz, Rudnay Sándor érseknek az esztergomi Várhegyen kezdett építkezéséhez kapcsolódik, ennél pedig — úgy tartják — csupán Kühnel Pál tervének kivitelezője, építőmestere volt. Egyéb alkotásai valóban nem nagyszámúak és közülük is többnyire csak az esztergomi szt. Anna plébániatemplomot (népies nevén: kerektemplom), valamint a pannonhalmi könyvtárt és tornyot ismerik. Többi alkotása — épp úgy, mint egyénisége — ma már jórészt feledésbe merült. Hiába ismerték nevét életében országsszerte, sőt a határokon túl is, az esztergomi bazilika építését befejező Hild József mellett ma már csak szerény mécsesként világít az ő emléke.

Ha nem maradt volna reánk az esztergomi építkezés terjedelmes, szinte kisebb levéltárral felérő iratanyaga[2], aligha vállalkozhatnánk életének és munkásságának felvázolására. Az építkezésnek Rudnay érsek haláláig (1831) terjedő, nagy lendületű első szakasza, majd ezt követően a kamarai igazgatás évei alatt a mű folytatásáért vívott szívós, de eredménytelen küzdelem, végül Kopácsy József érsekségének (1838—1847) Packh János haláláig terjedő és a befejezés reményével kecsegtető első esztendeje annyira összeforrott Packh személyével, hogy nemcsak építész munkásságának nagyobbik felét, hanem életének fontosabb eseményeit is megismerhetjük ezekből a forrásokból. Kiegészítve ezeket néhány másutt talált adattal, megkíséreljük, hogy lehető teljességgel felderítsük életét és alkotásait és ezáltal alapot nyújtsunk munkásságának építészettörténeti értékelésére.

*

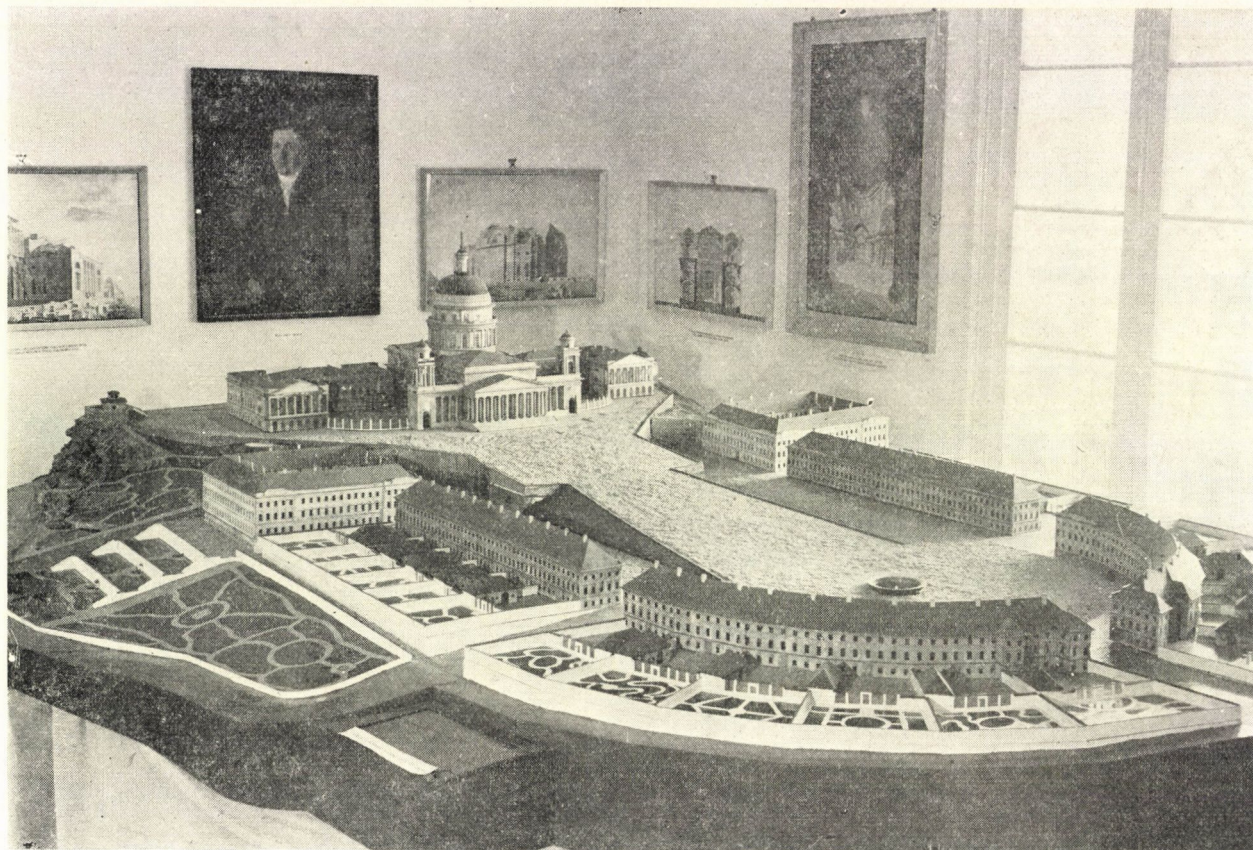
Packh János Mihály (ő maga Johann Bapt. Packh-nak írta a nevét) 1796. május 7-én, Kismartonban született (1. kép). Atyja, az idősebb Packh János Mihály, az Esterházy-uradalom építési ellenőre, anyja Kühnel Anna Mária voltak[3]. Anyai nagybátyja Kühnel Antal, a kismartoni hercegi zenekar muzsikusa és egyszersmind az uradalom építési hivatalának tisztje. Ennek a fia volt Kühnel Pál, a bécsi Hofbauamt hivatalnok, aki az Esztergomba visszatérő érsekség és káptalan számára a Várhegy épülecsoportját tervezte[4].

Packh János gyermek- és ifjúkoráról alig valamit tudunk. A pályája delelőjén megjelent sajtóismertetés csak annyit említ erről, hogy „a hazában” nevelkedett és nyerte kiképzését[5]. Pontos adatunk egyedül arról van, hogy 1811. június 10-én beiratkozott a bécsi képzőművészeti akadémiára, 1812. január 19-én pedig bizonyítványt kapott az akadémiától, továbbá hogy ekkor nagybátyjánál, Kühnel Pálnál lakott[6]. Néhány adatot tartalmaz még az országos építési főigazgatóságnak (Landes-Ober-Bau-Direction) 1832. június 18-án a királyi kamarához intézett jelentése, mely az igazgatóság hivatalnokaitól, valamint pesti építőmesterektől szerzett értesülések alapján a következőkről tudósít: „12—13 évvel ezelőtt” Packh Eszterháznál volt gyakornok Ringer József építőmester[7] mellett, utóbb mintegy két

éven át rajzolóként dolgozott „a már elhunyt” Zitterbarth[8] és Kasselik[9] pesti építőmestereknél, majd hazament Kismartonba, röviddel ezután pedig Kühnel Pál vette maga mellé. Nincs okunk arra, hogy e tudósítás adatait egyéb tekintetben is kétségbe vonjuk, az időadatok azonban mindenesetre tévesek, mert 1832 előtt 12 esztendővel Packh már Kühnel segédje (Architects-Adjunct) volt. Packh eszterházai és pesti munkásságát tehát a korábbi évekre kell tennünk. Kühnel 1820 közepén vette maga mellé Packhot, hogy az esztergomi tervek elkészítésénél segítségére legyen. Packh-nak ez a második bécsi tartózkodása 1821 szeptemberéig tartott, amikor Esztergomba került és itt is maradt élete végéig.



1. Packh János archépe



2. Az esztergomi Várhegyre tervezett épületcsoport makettja Kühnel terve szerint

Rudnay érsek 1821 februárjában fogadta el Kühnel tervét (2. kép) és bízta meg őt az építkezés vezetésével. Ez a terv az akkori Habsburg-monarchia legnagyobb építkezését indította el. Méreteiben jóval meghaladta a Barkóczy Ferenc érsek idejében (1761–1765) megkezdett építkezést [10]. A tervezett épületegyüttes — a „magyar Vatikán” — középpontja a hegyen épülő és az érseki palotával közrefogott székesegyház, ehhez csatlakozik a hegyre vezető feljáró két oldalán egy-egy szeminárium és 12–12 kanonok-ház. A Várhegyen azonban ott állottak még a középkori székesegyház déli oldalának maradványai a Bakócz-kápolnával együtt, a Bakócz-címerrel díszített érseki palota, a Mária Terézia korában épült helyőrségi templom, a vár egyéb (Barkóczy idejében még le nem bontott) épületeivel és erődítményeivel együtt. Ezeket el kellett bontani, sőt a talajszintet is átlagosan 5 öllel alacsonyabbra kellett venni, hogy elegendő tér legyen az új székesegyház és palota számára. A hegy délkeleti oldalán a palota teraszokra osztott kertjét kellett kialakítani, kelet felé pedig az enyhe lejtésű feljárót, a hegyoldalt védő és 6–9 öl magasságig emelkedő partfalakkal, terjedelmes pincékkel és az 50 öl hosszú, 4 öl széles és 6 öl magas alagúttal együtt. Nem utolsósorban gondoskodni kellett a terület csatornázásáról és az épületek vízellátásáról is. A mű költsége megoszlott az érsek és a káptalan között, mégpedig oly módon, hogy a káptalan vállalta a kanonoki házak építésének költségét, viszont minden egyéb költség (a terepszabályozás teljes költsége is) az érseket terhelte. Kühnel, majd utóbb Packh, nemcsak az érsek költségén folyó építkezésnek lett a vezetője, hanem felügyelniük kellett a kanonoki házak építésére is, hogy a Várhegyen és környékén létesülő épületcsoport egységes kialakítása biztosítva legyen [11].

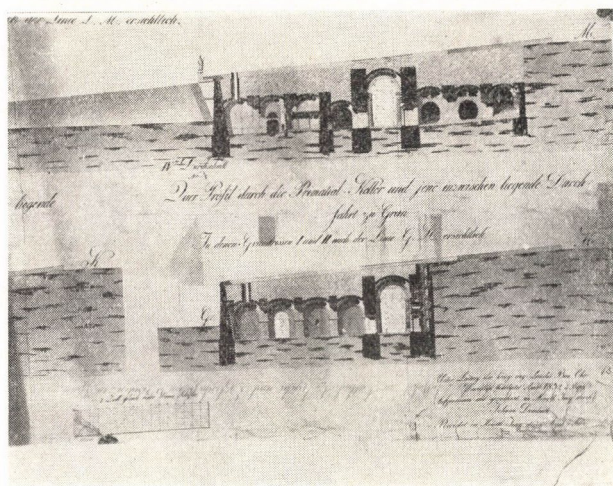
A kiterjedt érseki uradalmakban mindig volt építkezés. Az uradalmi utaknak, hidaknak, a gazdasági és lakóépületek százainak, a kegyurasághoz tartozó templo-

moknak, plébániaépületeknek és iskoláknak karbantartásán kívül újak is épültek évről évre. Mindezt többnyire nem kívülálló vállalkozók, hanem az uradalom által fogadott szakmunkások végezték, az uradalmi szervezetbe tartozó építőmester vezetésével. Lényegében ilyen módon indult a várhegyi építkezés is, de a munka terjedelme miatt szükséges módosítással. Mérey Sándor uradalmi igazgató (az akkori elnevezés szerint „regens”) az 1821. február 28-án kelt rendelkezésével a már korábban felállított építési pénztáron (cassa aedilis) [12] kívül még két külön szervről gondoskodott. Az egyik a technikai csoport (technische und Kunst-Personale) Kühnel Pál vezetése alatt, aki a hozzá beosztott uradalmi építőmester (Feigler Ferenc) [13] és egyéb személyzet (kőfaragómester, rajzoló, pallérok) segítségével irányítja a munkát. A másik a gazdasági és adminisztratív csoport, amely az építési felügyelő (inspector aedilis) [14] vezetésével gondoskodik a munkaerőről, a szükséges eszközökről és anyagokról, elkészíti a heti jelentéseket és a bérjegyzékeket, vezeti a különféle nyilvántartásokat, gondoskodik az építési terület őrzéséről, a rend fenntartásáról stb. Maga Kühnel nem tartózkodott állandóan Esztergomban, csak a felmerülő szükséghez képest jött el Bécsből az építkezés színhelyére. Ugyanígy Packh János is, aki 1821 őszéig nem az uradalom, hanem Kühnel Pál alkalmazottja volt [15].

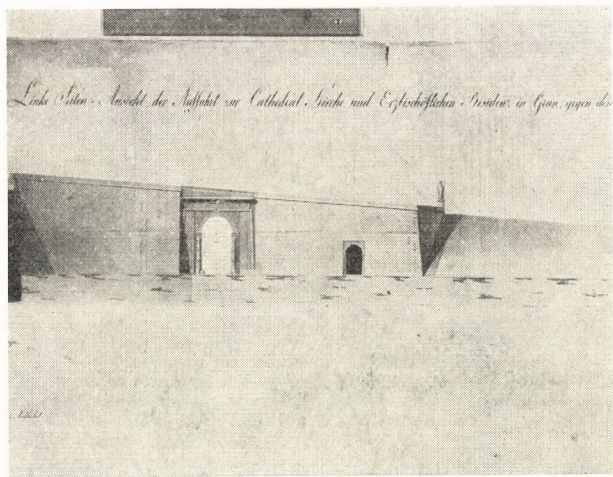
Az első (1821. évi) építési idény tapasztalatai azonban arra indították Kühnelt, hogy ennek a szervezetnek a megváltoztatását kérje Rudnaytól. A gazdasági csoport ugyanis késedelmesen és az előírtnál gyengébb minőségben szerezte be a technikai csoport által kívánt anyagokat, felesleges számban alkalmazott munkásokat és elöntelen szerződéseket kötött. Egyelőre csak annyi történt, hogy 1821 szeptemberében Packh állandó tartózkodásra Esztergomba jött, majd decemberben Feigler Ferenc helyett rá bízta az építkezés helyszíni irányítását (die praktische Ausführung aller Bauten) [16].

1822 májusában azonban gyökeres változás következett. Kühnel kérésére Rudnay külön építési hivatalt (Central-Bauamt) szervezett és ennek hatáskörébe került mindaz, amit addig külön-külön intézett a két csoport. A hivatalt, amelynek Kühnel lett a vezetője, Rudnay közvetlenül (vagyis nem az uradalmi igazgató személyén keresztül) saját magának rendelte alá. Ettől kezdve Kühnel, majd később Packh is, a „dirigirender Architect” címet használta[17].

A vezetésnek ezt a központosítását az említett hiányosságokon, valamint egyrésről Kühnel és Packh, másrésről az uradalmi személyzet között keletkezett ellentéteken túl a munka méretei is indokolták. Az építési hivatal rendelkezése alá került uradalmi kő- és márványbányák és tégláégetők munkásait is beleértve, 1822 májusától 1831 szeptemberéig[18] több mint 800 000 munkanapot fordítottak az építkezésre. Ebből kerekén 326 000 nap jutott az iparosokra és a felügyelő személyzetre, 474 000 nap pedig a napszámosokra. A felhasznált anyagok közül csak a 74 602 kőből falazókövet, 301 000 köbláb burkolókövet, a 41 000 négyzetláb burkolatmárványt és a 16 és 1/4 millió téglát említjük. Az 1821 márciusától a tél beálltaig terjedő idő alatt a bontással és a talajszint lesüllyesztésével egyidejűen megkezdtek az „alagút” (helyi elnevezés szerint: Sötétkapu) és a mellette levő támfalak és pincék építését (3. és 4. kép), valamint az északi oldalra tervezett szeminárium



3. Az úgynevezett „Sötétkapu” és a mellette levő pincék keresztmetszete



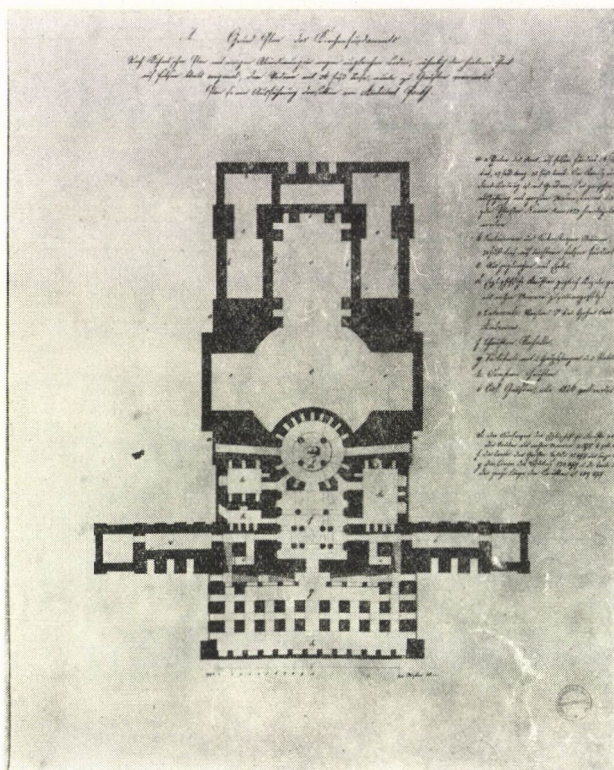
4. A „Sötétkapu” és a pincék déli homlokzata

alapozását. A pincék egy része el is készült és ezekben már el is helyezték az új bortermetést. December közepén azonban a pince pillérei megmozdultak, a boltozatok pedig repedezni kezdtek, sőt egy helyen már bedőléssel is fenyegettek. Rudnay kérésére Packh megkísérelte a pince megerősítését. A pillérek megerősítésével és ovális gyűrűk (ovale Scheiben-Gurten) alkalmazásával sikerült eredményt elérnie: a boltozatok szilárdan állnak immár másfél évszázad óta. Ezt a szolgáltatást jutalmazta meg Rudnay azzal, hogy Feigler Ferenc elmozdításakor őt tette meg az építkezés helyi vezetőjévé, az építési hivatal felállításával pedig ő lett Kühnel állandó helyettese. Ebben a munkakörben ismételtelen alkalma nyílt arra, hogy kintjék.

Első teendői közé tartozott, hogy felbontsa és kedvezőbb megállapodásokkal helyettesítse a korábbi vezetés által kötött és az uradalomra hátrányos szerződéseket, köztük a 12 000 pozsonyi mérő mész[19] szállítására, valamint a további talajmunkára kötött szerződést. Csak ez utóbbitól, amely 22 287 kőből föld megmozgatásával járt, 49 000 bécsi értékű forintot takarított meg [20].

Az eredeti szándék szerint a falazáshoz az Esztergom város határában levő Strázahegy kővét, a falak burkolásához pedig sósuti (Fejér megye) követ kívántak használni. Packh figyelmét azonban nem kerülte el, hogy a bontás során a Várhegyen állott római őrtoronynak, valamint a vár középkori ciszternájának falából a századok viharát épségben kiállott quaderkövek kerültek elő[21], amelyeknek anyaga hasonló az esztergom-szentgyörgy-mezei (az érseki uradalomhoz tartozott) Szamárhegy kővéhez. Az itt található vulkáni eredetű tufát, amelynek lazább szerkezetű alapanyaga keményebb színes rögökkel van tarkítva, akkor is és azóta is épületeknek használják a környéken annak ellenére, hogy az időjárás viszontagságai ellen nem védett helyeken a lazább részek felfagynak és szétmállanak. Packh bízott abban, hogy a bontáskor talált jó minőségű kő is a Szamárhegy környékéről való és kutatni kezdett. 1822. március végén a hegynek erdővel benőtt északi oldalán szabályosan levágott kőfalat talált, ami arra utalt, hogy ott valaha kőfejtés folyt. Az itt talált kő minősége megegyezett a bontásból nyert kő minőségével. Kitisztíttatta az elhagyott bányát és az egyik fatörzs kidöntésekor kifaragott pillérfő került elő, újabb bizonyítékaul az egykori bánya művelésének[22]. Packh kék kőnek (blauer Stein) nevezte el ezt a kőfajtát és ennek használatát javasolta nemcsak a falazáshoz, hanem a burkoláshoz is. Ellenvetésekben nem volt hiány, de végül is sikerült meggyőznie Kühnelt és Rudnayt is a kő jó minőségéről. A szamárhegyi kő használata jelentős megtakarítással járt, különösen a burkolókőnél. Ennek költsége ugyanis csak ötöd részét tette ki a sósuti kőből készített burkolókő költségének.

1822. április 23-án országos ünnepség keretében helyezte el Rudnay érsek a bazilika alapkövét azon a helyen, ahová a terv szerint a szentély északi oldalának kellett kerülnie. Ezt követően hozzákezdtek az alapok kiásásához. A bazilika kupoláját tartani hivatott négy hatalmas pillért a Várhegy sziklájára kívánták alapozni, amelynek a Duna felé kiugró meredekén állanak a vár nyugati bástyái. A munka során azonban kiderült, hogy a sziklaréteg a dunai oldaltól kelet felé erősen lejt és ezért a két keleti pillér számára rendkívül mély (15 ölnyi) alapot kellene ásni. Az ezzel járó költség csökkentésére Packh a terv módosítását ajánlotta, mégpedig akként, hogy a Várhegy dunai oldalára tervezett érseki palotát két egyenlő szakaszra osztva a két részt széttolják annyira, hogy közöttük helyet kapjon a palota dunai homlokzatának vonaláig hátratólt székesegyház, a palota két része között pedig a székesegyház dunai frontjának emeletén keresztül létesítenek összeköttetést. Kühnel eleinte ellenezte ezt a változtatást, de miután Esztergomba jött és szemlét tartott, belátta annak célszerűségét. Meggyőződött arról is, hogy ezáltal mit sem veszít a Várhegyre tervezett épületek monumentalitása, sőt inkább nyer, mert így a bazilika is láthatóvá válik a Duna felől. Rudnay, aki egyre jobban megkedvelte Packhot, szintén jóváhagyta a javasolt módosítást[23].



5. A bazilika alapfalai, egyszersmind a kriptá alaprajza

Az 1823. évi építési idény két nevezetes eseménye a Bakócz-kápolna áthelyezése és a kriptának Packh terve szerinti kialakítása. Kühnel első terve szerint a Bakócz-kápolna az eredeti helyén, a bazilika déli oldalától mintegy 9 ölnyi távolságban és a középkori talajszint magasságában maradt volna és folyosó kötötte volna össze a székesegyházzal. Kühnel második terve a Barkóczy korában tervezett szintet további 11 lábbal alacsonyabbra vette és így a kápolna padlója közel 6 öllel lett volna magasabban az új talajszintnél. Ennek elkerülése végett vált szükségessé a kápolna áthelyezése. Kühnel azt a megoldást választotta, hogy a kápolna különállását megszüntetve, de eredeti keletelését megtartva, a bazilika déli oldalkápolnájaként építi fel újra. Utóbb még az a további módosítás történt, hogy a kápolna tengelyét is elfordították 180 fokra. Ezt Rudnay kívánta így, mert azt akarta, hogy az oldalkápolnák oltára látható legyen a főhajó padosaiból [24].

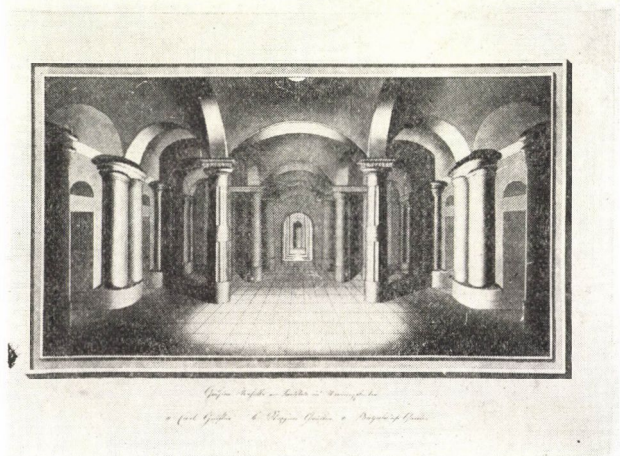
1823 májusára elkészült a bazilika délkeleti részének alapozása és így sor kerülhetett a Bakócz-kápolna áthelyezésére. Egy egész hónapig tartott a kápolna bontása és ennek során 1600 megszámozott darabra szedték szét annak márványburkolatát. Packh a legnagyobb gonddal irányította úgy a bontást, mint az újbóli felépítést, és október végén már készen állott az új alapokra helyezett ősi kápolna. A burkolat minden darabját eredeti helyzetének megfelelően építették be, csupán az eredetileg rézlemezekből készült kupola helyett tettek újat, még pedig márványból [25]. Az érdeklődők csodálata kísérte a sikeres áthelyezést, annál is inkább, mert a nagyobb részt már megrepedezett márványlapokat úgy illesztették össze, hogy sértetlennek látszottak. A kortársak ítéletének helyességét ma is igazolják az immár ötödfél százados márványfalak. Rudnay a kápolna bejáratánál a falba mélyített, aranyozott réztáblákon örökítette meg az áthelyezés eseményét. Az egyik tábla Packh János nevét hirdeti [26].

Kühnel terve a bazilika szentélye alatt helyezte el a kriptát. Bejárata a dunai homlokzatról nyílt volna, maga a kriptá pedig sírüregekkel szegélyezett egyszerű

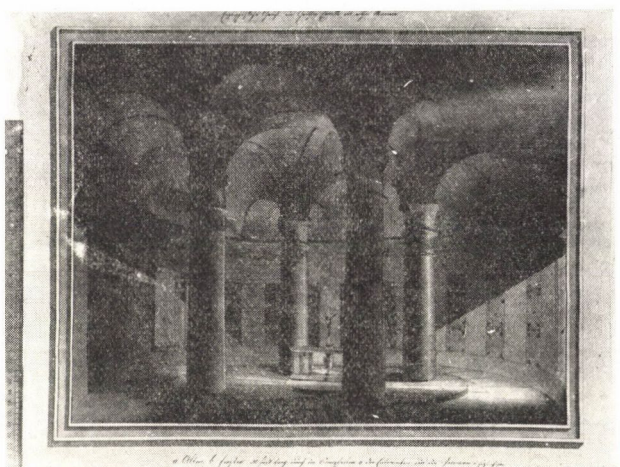
járatokból állott volna. Packh teljesen más kriptatervet készített, és 1823 tavaszán e terv szerint el is kezdte a kriptá építését (5. kép). Az ő terve az előcsarnoktól a kupola közepéig terjedő térségbe helyezte át a kriptát, főként azért, mert itt már vastag agyagréteg fűdi a Várhegy szikláját, a szentély alatt pedig a sziklát kellett volna kivésni. A könnyebben megmozgatható talaj lehetővé tette azt is, hogy tágasabb teret, valóságos attemplomot alakítson ki. A bazilika mindkét oldalbejáratától háromszakaszos, széles lépcső vezet a négy öl mély kriptába. A lépcsők alsó végénél egy-egy hatalmas szobor mutatja az utat az oszlopokkal három hajóra osztott előcsarnokba (6. kép). Innen pilon-szerű nyíláson át jutunk a primások nyugvóhelyére. A 8 öl átmérőjű kerek térség a kupola két keleti pillérjét keresztültűrő ablakokon át kapja a világosságot. A vörös márvánnyal burkolt falban három egymásfeletti sorban összesen 39 sírfülke nyílik. A térség közepén négy márványoszlopon nyugvó boltozat borul az egyszerű menza-oltár fölé (7. kép).

Kühnel ismét ragaszkodott saját tervéhez, de végül is Packh győzött. A kétféle terv küzdelmének részleteit nem ismerjük. Packh csak ennyit mond erről: „1823. június 23-án az építész (ti. Kühnel) elfogadta az én kriptatervetem és jóváhagyta az addigi munkát, jöllehet korábban tiltakozott ellene” [27]. Packh élete végéig büszke volt erre az alkotására. Olajfestésű arcképének hátteréül a kriptá kerek csarnokát választotta, az előtte levő asztalkán pedig a kriptá alaprajza van kiterítve.

Nem mindennapi eset, hogy az építkezés vezetője a tervező előzetes hozzájárulása nélkül ilyen gyökeresen



6. A kriptá előcsarnoka



7. A primások kriptája

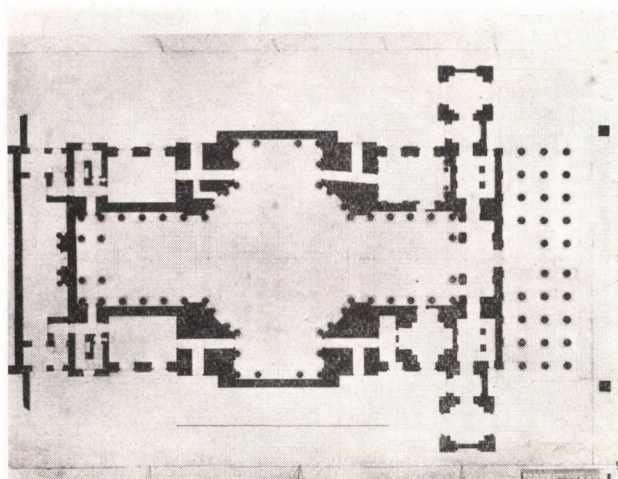
eltér az elfogadott tervtől. Csak Packh egyénisége és Rudnaynak iránta való rendkívüli bizalma adhatja ennek magyarázatát. Packhban szerencsés módon egyesült a gyakorlati érzék[28] a nagyot alkotás vágyával és képességével és addigi esztergomi működésének sikerei csak növelték önbizalmát. Rudnay viszont örömmel fogadta Packh nagyszabású tervét, mert minél egyszerűbbnek akarta látni nagy vállalkozását, az ország egyházi központjának megteremtését. Kühnelt pedig elismerés illeti, hogy végül is nem hiúsította meg Packh tervének megvalósulását.

Kühnel Pál 1824. január 11-én, Bécsben, váratlanul elhunyt. Halálának hírére neves építészek folyamodtak Rudnayhoz, hogy Kühnel örökébe léphessenek. Így Alois Pichl[29], aki Leardi bécsi nuncius ajánlásával már 1820-ban is jelentkezett Rudnaynál, továbbá Koch Henrik[30], számos főúri kastély építőmestere, valamint Engel József[31], az Esterházy család építész. Rudnay azonban mindhármát mellőzte anélkül, hogy csak tárgyalást is folytatott volna velük. Ehelyett Packhot bízta meg Kühnel munkakörének ellátásával, egyelőre az addigi illetménnyel későbbre ígérve fizetésének rendezését. Packhnak mint Architects-Adjunctnak, évi fizetése 1200 bécsi értékű forint volt, ehhez járult a teljes ellátás (lakás, étkezés) és egy kétlovas hintó használata. Az ígért fizetésrendezés 1827 októberében történt meg. Rudnay ekkor Kühnelével egyenlő értékű fizetést állapított meg Packh számára, mégpedig visszamenőleg is, 1824 áprilisától kezdve. Kühnel fizetése 4000 bécsi értékű forint volt, természetbeni járandóság nélkül. Packh újabb fizetését 1000 ezüsforgintban határozta meg Rudnay. Ehhez járult évi 12 akó[32] bor, 20 pozsonyi mérő búza, 40 pozsonyi mérő rozs, 10 pozsonyi mérő árpa és 12 köböl tűzifa, valamint az addig is élvezett kocsihasználat.

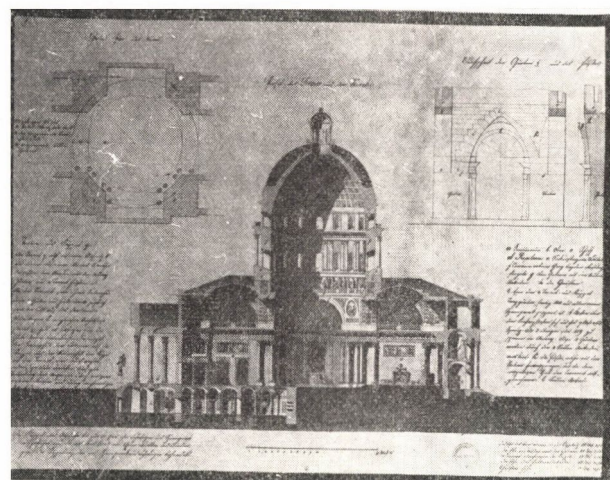
Rudnay halála után egyebek között azt is szeméretetették Packhnak, hogy önkényesen vezette az építkezést. Ez a vád azonban alaptalan. Rudnay, ha Esztergomban volt, naponta megsemmélte a munkát. Packh mindent megbeszért vele, különösen a Kühnel-féle terven tett minden változtatást. Az azonban igaz, hogy Rudnay rendíthetetlenül bízott Packh becsületességében, szaktudásában és hűségében, ezért többnyire elfogadta javaslatait.

A Rudnay és Packh közötti viszony jellemzésére teljes szövegében közöljük azt a rövid levelet, amelynek kíséretében Rudnay 1826. húsvétjára a saját címerével díszített arany zsebórát küldött Packhnak: „Fogadja emlékül — írta — ezt a húsvéti piros tojást, ugyanis mint az én legteljesebb megelégedésem jelét. Ha örömet okoz Önnek, akkor állandóan hordani fogja és ezzel megkettőzi az én örömemet. Munkánk ezévi szerencsés folytatására atyai áldásomat küldöm. Az Úristen legyen Önnel.” Mikor pedig anyagi nehézségek miatt átmenetileg csökkenteni kellett az első évek hatalmas lendületét és ezért Packh a munka megszakitásának gondolatát vetette fel, 1827 januárjában így válaszolt Rudnay Packh javaslatára: „Részletes jelentéséből úgy látom, hogy Ön kishitűvé lett és hite ingadozni kezd, mintha a hatalmas és jóságos Isten megvonta volna tőlünk segítségét, melynek eddig csodálatos módon örvendhettünk... Nem szabad, hogy ennél a nagy vállalkozásnál kishitűség vegyen erőt rajtunk... Nem lesz Önnek oka arra, hogy a kellő óvatossággal tett előzetes intézkedéseit megváltoztassa, még kevésbé, hogy visszavonja azokat. Az építkezés szüneteltetésének még a gondolata is idő előtti halálomat okozná és hiszem, hogy ezt Ön sem akarja. Isten segítségével minden idővesztés nélkül folytassa nagyszerű elgondolásainak megvalósítását.” Viszont Packh is mindig elismerte, mivel tartozik Rudnaynak. 1827 októberében így írt: „Szolgálataimnak jóakarató elismerése, melyben Hercegséged eddig részesített, oly nagy jutalom számomra, hogy egyetlen alkalmat sem fogok elmulasztani hálás köszönetem kinyilvánítására Hercegségeddel szemben, akinek rendelkezéséből létesül ez a nagy mű, amely kezdete volt az én nagy és nyilvános hírnevemnek.”[33]

Az immár egyedül Packh vezetése alatt továbbfolyó munka során csupán a templom belső falsíkjának kikép-



8. A bazilika földszinti alaprajza Kühnel terve szerint



9. A bazilika hosszszelvénye a Packh által módosított Kühnel-féle terv szerint

zésénél történt jelentősebb eltérés Kühnel tervétől. Kühnel ugyanis a falak mentén elhelyezett 54 szürke márványoszloppal kívánta tagolni a vörös márványlapokkal burkolt falsíkot és ezeket az oszlopokat — Rudnay kívánságához képest — az érseki uradalom gercsei márványbányájából akarta kitermelni (8. kép). Évégből a hegység több pontján végeztek feltárást, de ezek nem jártak a kívánt eredménnyel, mert nem sikerült megfelelő méretű és minőségű tömböket találniok a szükséges mennyiségben[34]. Ezért már Kühnel arra gondolt, hogy homokkőből készítteti el az oszlopokat. Mikor pedig Packh lépett Kühnel örökébe, teljesen elhagyta az oszlopokat, mégpedig azért is, hogy így tágasabb legyen a templom belseje. Különösen a szentélyben volt erre szükség, mert itt csak nehezen lehetett volna elhelyezni a kanonokok stallumait az oszlopok között (9. kép). Packh szürke márványból készült lizenákkal akarta mezőkre osztani a falak vörösmárvány borítását, de Rudnay kívánságára elhagyta a lizenákat. Rudnaynak ugyanis az volt a szándéka, hogy mozaik-képekkel díszítte a falakat. A vörösmárvány falburkolat nagyobbik része már el is készült, de mikor Hild vette át az építés vezetését, a burkolatnak a lábazat feletti részét lebontatta.

A kriptá és a Bakócz-kápolna után az 1827—1830. években épült Szt. István-kápolna a bazilika tömbjének harmadik és utolsó olyan részlete, amelynek építését

Packh nemcsak megkezdhetette, hanem be is fejezhette. Rudnay a székesegyháznak ebben az északi oldalkápolnájában kívánta fenntartani a Várhegy ősi szentélyének, a Szt. István első vértanú tisztaletére épült, valószínűleg Géza-kori templomnak az emlékét, melynek maradványait az 1820. évben kezdett planírozás semmisítette meg. Egyszersmind ez a kápolna volt kijelölve arra is, hogy befogadja Rudnay elődjének, Károly Ambrus priámnak síremlékét, amelyet Giuseppe Pisani készített az elhunyt érsek testvéreinek megbízásából[35]. A téglalap alaprajzú és félköríves dongaboltozattal fedett kápolnát két félköríves nyílás köti össze a templom hajójával. E nyílásokkal szemben egy-egy, ugyancsak félköríves záródó ablak, az erősen kiugró párkányzat felett pedig két kisebb, téglalakú ablak biztosítja a kápolna világosságát. A nyugati oldalon két hatalmas oszlop fogja közre az oltárt, amelynek szt. István vértanút ábrázoló szobra a mögötte levő domborművel együtt Ferenczy István[36] alkotása. A keleti oldalt az említett síremlék foglalja el.

Rudnay haláláig 61—78 láb magasságig emelkedtek a templom falai, megépült a kupolát tartó négy hatalmas pillér az összekötő boltívekkel együtt, elkészült a főhajó és a sekrestyék boltozása, a szentély beboltozása pedig éppen folyamatban volt. Elkészült továbbá az előcsarnok alapozása, a dunai és a két oldalhomlokzat szobrászati díszé, a belső márványburkolás pedig 41 láb ma-

gasságig emelkedett. Felépült a meredek hegyoldalt védő partfal az alagúttal és annak két díszes kapujával együtt. A Várhegy déli oldalán kialakították az építendő palotának teraszokra osztott kertjét, a keleti oldalon pedig a széles feljáró utat. Ennek két oldalán felépült 6—6 kanonoki ház és elkészült az egyik szeminárium alapozása[37].

*

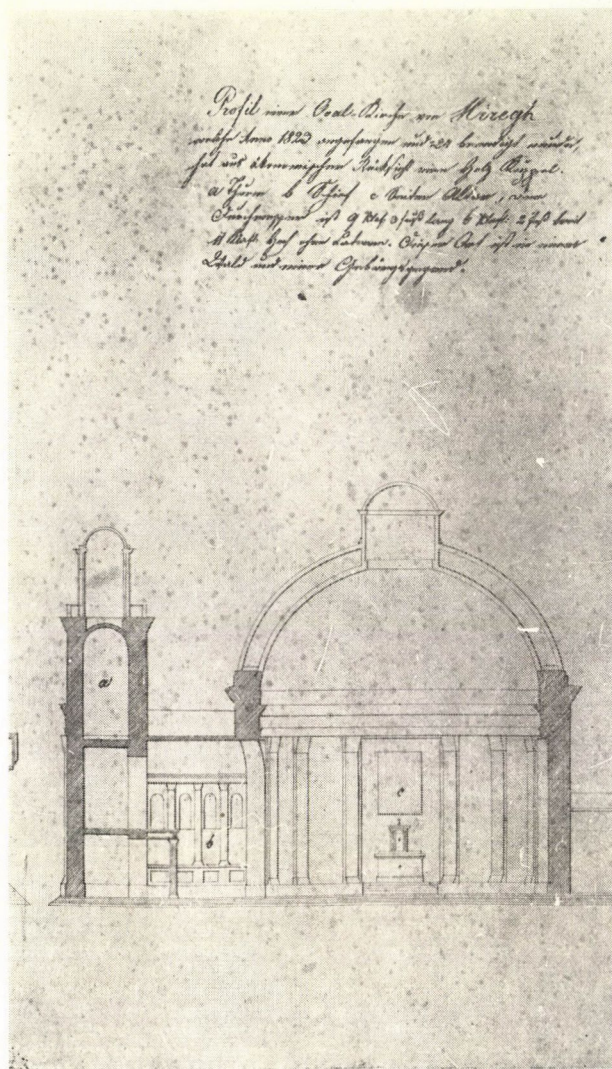
A bazilika építésével kapcsolatos Packhnak az az újítása, hogy az egykori Habsburg-monarchia területén elsőként gyártott üreges téglát. A téglamintadarabját és készítésének leírását Metternich Kelemen kancellár hozta magával az 1825. évi franciaországi útjából, és a bécsi Polytechnisches Institutnak ajándékozta azokat. Az intézet 1826-os évkönyve[38] ismertette az újfajta téglát és hozzáfűzte Metternichnek azt az óhaját, hogy azt gyártsák és használatba vegyék. Packh az 1829—30-as télen huzamosabb időt töltött Bécsben és ekkor közelebbről megismerve a mintadarabot, elhatározta, hogy megkísérli az üreges téglagyártását. A próba sikerült és 1830 nyarán már ebből a téglából építette fel a palotakert emeletes kertesházát, 1831-ben pedig üreges téglával boltozták be a bazilika sekrestyéi felett levő emeleti helyiségeket és kezdték el a szentély boltozatának építését.

Packh újításának hírére 1831 májusában Miksa főherceg, a Línz mellett épülő erődítmény (das grosse verschanzte Lager bey Línz) parancsnoka mintadarabot és leírást kért Packhtól. Ő teljesítette a kérést, a főherceg pedig arany zsebórával és óralánccal viszonozta Packh szolgálatát és közölte, hogy ő is gyártat hasonló téglát. Még ugyanebben az évben 56 nyomtatott oldalas, ábrákkal illusztrált ismertetést adott ki Packh az üreges téglagyártásáról és felhasználásáról[39]. Metternich arany szelencével jutalmazta Packh kezdeményezését[40].

*

A Várhegyen folyó építkezés mellett Packh még négy további templomépítést is tervezett Rudnay megbízásából. Időrendben első volt a Gerecse tövében fekvő Héreg község templomának kibővítése. Ezt a templomot Esterházy Imre primás építtette 1737-ben egy templomrom quaderköves falaira, de az 1783. évi egyházlátogatás már kicsinynek és romladozóknak találta. Rudnay 1823-ban adott megbízást Packhnak a templom bővítésére. Packh elbontotta a templom szentélyét és helyébe 9 öl és 3 láb hosszú, 6 öl és 2 láb széles és 11 öl magas ovális teret csatolt a korábbi formájában meghagyott hajóhoz. Ezt a teret faszervezetű kupolával fődte be, mögéje pedig a hajónál is alacsonyabb sekrestyét épített. Ez a két utóbbi épületrészek félkör alakú ablakokon át kapja a fényt. A hajó elé négyzet alaprajzú, szerényen tagolt, a legfelső szakaszában hengeres torony került, melyhez Packh ismételtén visszatért és amelynek monumentális példánya a pannonthalmi torony[41] (10. kép).

A második az Érsekújvárral szomszédos Bajcs község temploma. Bajcs a középkor óta az esztergomi érsekség birtoka volt. A XVI. és XVII. század harcaiban elpusztult falu helyén Batthyány József érsek a XVIII. század végén majorságot telepített és az egykori templom romjaira „filagóriá”-nak nevezett háromszintes nyárilakot építtetett. A földszinten volt a kápolna, a félmeletlen három kisebb szoba, az emelet pedig egyetlen nagy terem volt. A kápolna nemcsak a primás magánkápolnája volt, hanem ide jártak a major lakói is. A XIX. század elején már kicsinynek bizonyult ez a kápolna, azért Rudnay az egész épületet templommá alakította át. Packh az épület négy falán és a tetőzetten kívül mindent elbontott, a tető alá gerenda-mennyezetet húzott és az épületnek az út felé eső végére tornyot, az ellenkező oldalon pedig sekrestyét épített. Packh terve szerint készült az oltár is az egész berendezéssel együtt. Rudnay 1829 májusában rendelte el az átalakítást, a következő év májusában pedig már használatba vették a templomot[42].

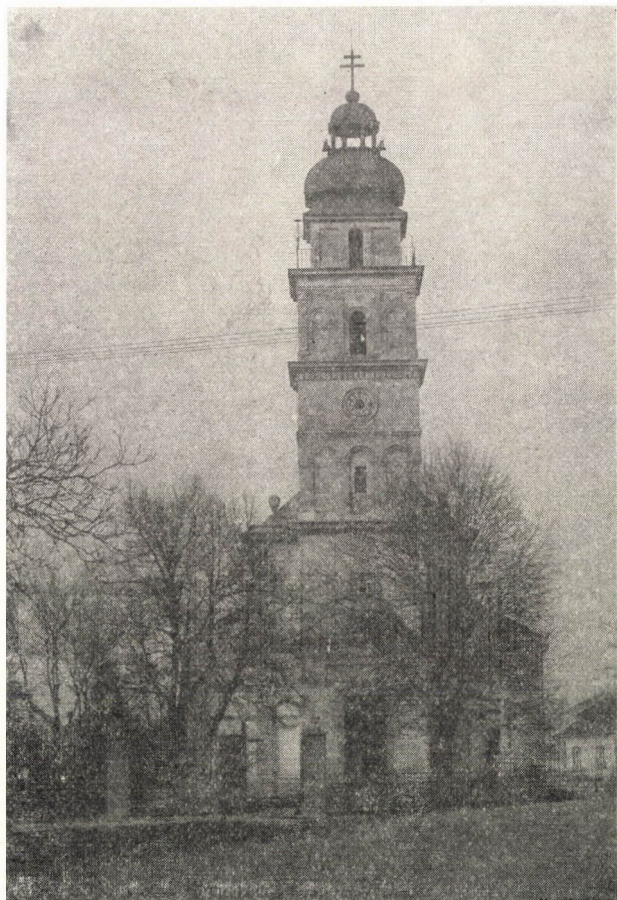


10. A héregi templom hosszmetérete

Sokkal jelentősebb alkotása Packhnak a vágszentkereszti (Nyitra megye) plébániatemplom. Vágszentkereszt Rudnay Sándor érsek szülőhelye. A falu középkori eredetű, de 1757-ben megújított templomában keresztelték meg őt, itt mondotta első miséjét, ennek kriptájába temették őseit, közöttük édesanyját, Döry Annát is. Az 1824. évi egyházlátogatást végző Jordánszky Elek kanonok jelentéséből értesült Rudnay a templom leromlott állapotáról és arról, hogy már nem elégséges a hívek befogadására, és nyomban kiküldötte Packhot a templom megvizsgálására. Packh javaslatára Rudnay új templom építését rendelte el és — 20 000 bécsi értékű forint költséget engedélyezve — utasította a plébánost, hogy készíttesse el a templom tervét. Az új templom helyének kijelölése körül évekig elhúzódó vita keletkezett a helybeli közbirtokosok között, ezért csak 1828 végén mutathatta be a plébános a Verner nevű csejtei kőmívesmester által készített tervet. Rudnay nem találta megfelelőnek ezt a tervet és megbízta Packhot, hogy csinosabb, de mégis egyszerű (aliquanto comptius, simplex tamen) tervet készítsen. Packh derekasan megfelelt Rudnay kívánságának. A régi templom helyén, de a tengely 90 fokos elfordításával épült, 8 öl széles és kétannyi hosszúságú belső teret magába záró épületben a klasszicista ízlés egyik legszebb falusi templomát alkotta meg (11. kép). A szentély lecke-oldalához csatlakozó kápolnaként megmaradt a régi templom szentélye és a kripa is. A négyzetes torony kisebb testvére az egyidejűleg tervezett pannonthalmi toronynak, de erkély és kupola helyett félhagyma alakú kettős sisak koronázza [43] (12. kép). Maga a templomtest még az 1829. év folyamán elkészült, a torony felépítése és a belső berendezés azonban 1831-ig elhúzódott. Packh tervezte a berendezést is, ennek szobrászmunkáját pedig Fugert Imre nyitrai szobrász készítette. A belső díszítés érdekessége a szentély két



12. Részlet a vágszentkereszti templom tornyáról



11. A vágszentkereszti plébániatemplom

oldalán, a sekrestye, illetőleg a kápolna bejárata feletti félkörös mezőben levő két dombormű, amelyek a Packh által épített templomokat ábrázolják: az egyik oldalon az esztergomi bazilikát Kühnel terve szerint, a másikon pedig — képzelt tájban elhelyezve — az esztergomi Szt. Anna templomot, a héregi és bajcsi plébániatemplomot, továbbá egy kis kápolnát, amelyet valószínűleg az esztergomi szenttamáshegyi kálvária-kápolnával kell azonosítanunk [44] (13. kép).

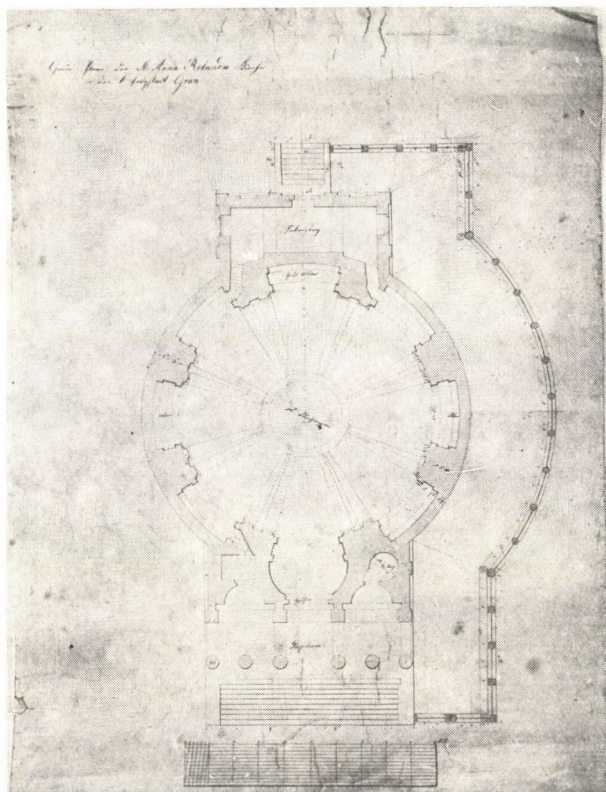
E kevésbé ismert alkotásokkal szemben országosan ismert a klasszicista építészet egyik kiemelkedő alkotása, az esztergomi Szt. Anna templom. Esztergom déli részén, a mai Sallai Imre utcában már a XVIII. század óta kicsiny kápolna állott szt. Anna tiszteletére. Rudnay megnagyobbítani akarta ezt a kápolnát, hogy az arrafelé terjeszkedő város lakosai a közelben találjanak templomot. A városi tanács kérésére azonban nem itt, hanem a közeli, központi fekvésű Vendel téren (ma: Hősök tere), a Dorog, illetőleg Tát felé menő országutak elágazásánál épített új templomot. Annál szívesebben tette ezt, mert ez a hely emlékezetes volt számára: 1820. május 15-én, mikor érseki beiktatására Esztergomba érkezett, itt fogadta a megye küldötttségének és az egész országból összegyűlt vendégeknek üdvözlését.

Rudnay 700 személyt befogadó templom tervezésével bízta meg Packhot, szabad kezet hagyva néki a formát illetően. Packh az ókori Róma építészetének mesterművét, a Pantheont választotta mintaképül, nem utolsósorban azért is, hogy alkalma legyen egy — bár kisebb —



13. Dombormű a vágszentkereszt templomból (A Packh által tervezett templomok)

kupola építésére, mielőtt hozzá kellene kezdenie a bazilika kupolájának megépítéséhez. A Szt. Anna-templom azonban mégsem másolata a Pantheonnak. A Bernini által a Pantheon előcsarnoka fölé épített és a múlt század végén lebontott oldaltornyok megfelelőit Packh is megépítette ugyan, de a 39 lábnyi sugarú körbe épült oldalfalakat félköríves ablakokkal törte át, a kupola pedig nem fél-

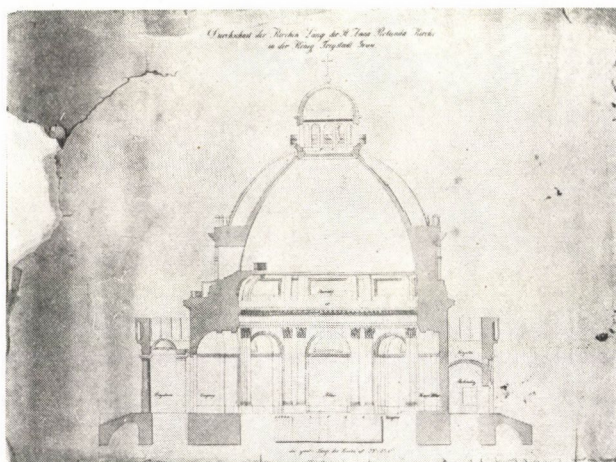


14. Az esztergomi Szt. Anna templom alaprajza

gömb, hanem magasított (Packh szavai szerint „gotisches Kuppel-Segment”) és laternával koronázott. Csak a festett vaslemezzel burkolt, faszerkezetű külső kupola mutat félgömb formát. A mintától való eltérést mutatják a kupola lábazatát körülövező attika félkörös záródású vakablakai is. Még inkább hangsúlyozta az eltérést a külső kupola peremén körülfutó, később eltávolított pártázat. A kerek épülettörzset az északi oldalon a hat dór oszlopon nyugvó előcsarnok, dél felé pedig a sekrestye épülete nyújtja meg (14–15. képek). 1828. május 12-én kezdtek meg a templom építését, 1831. szeptember 7-én pedig már felkerült a kereszt a laterna tetejére. Ennek a keresztnek a megáldása volt Rudnay utolsó nyilvános ténykedése. A két tornyon kívül már csak kevés kőművesmunka, az ajtók és ablakok beépítése és a belső kiképzés volt hátra, amikor Rudnaynak hat nappal később bekövetkezett halála öt esztendőre félbeszakította az építkezést[45].



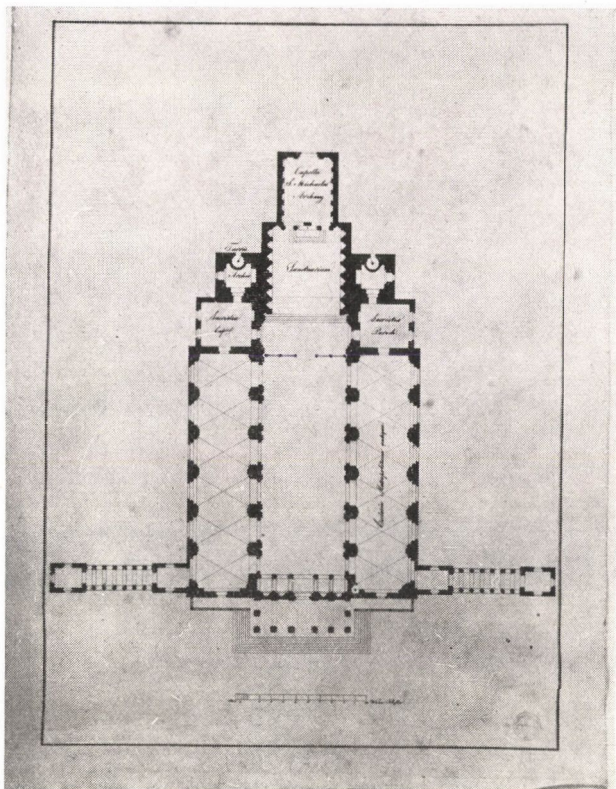
15. A volt esztergomi megyeház udvari szárnya (jelenlegi állapot)



16. Az esztergomi Szt. Anna templom hosszmetsete

Packh tervezte még a vizivárosi plébániatemplom (akkor ideiglenes székesegyház) déli oldalához simuló emeletes sekrestyeépületet (1829), hogy a káptalannak külön sekrestyéje és tanácskozóterme legyen.

A világi rendeltetésű épületek közül a volt esztergomi megyeház (Bottyán János u. 3.) kibővítését említjük meg. A Terstyánszky, majd Török család szép barokk palotáját 1805-ben vásárolta meg a megye székház céljára. Ekkor a teleknek még csak a Bottyán utcai része volt beépítve, a Deák Ferenc utcai részen pedig kert volt. Neinsokára kicsiny lett a palota a terebélyesedő megyei adminisztráció számára, ezért a megye tervet készített a Deák utcai front beépítésére. A Feigler Fe-



17. Packhnak az egri főszékesegyházhoz készített terve — Alaprajz

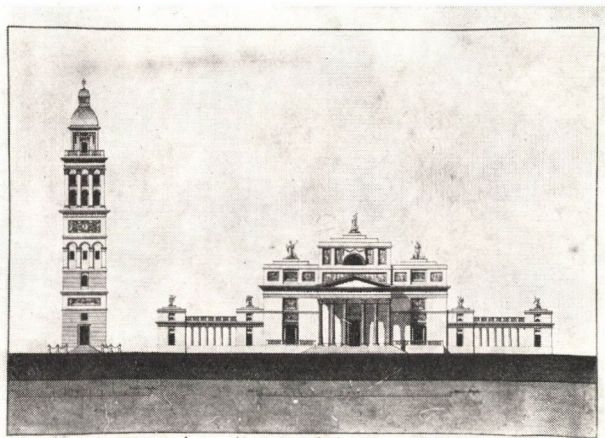
renc által készített terv Rudnayhoz mint a megye örökös főispánjához került jóváhagyás végett. Rudnay nem volt megelégedve Fejler tervével és helyette Packh-kal készíttetett új tervet. E terv szerint épült fel a megyeház hátsó traktusa az 1825—1827. években. Packh tervrajzai közül fennmaradt a földszinti alaprajz, valamint az északi szárnyépület homlokzati rajza[46]. 1910-ben átépítették a megyeház Deák Ferenc utcai homlokzatát, de az említett udvari szárny változatlan maradt (16. kép).

*

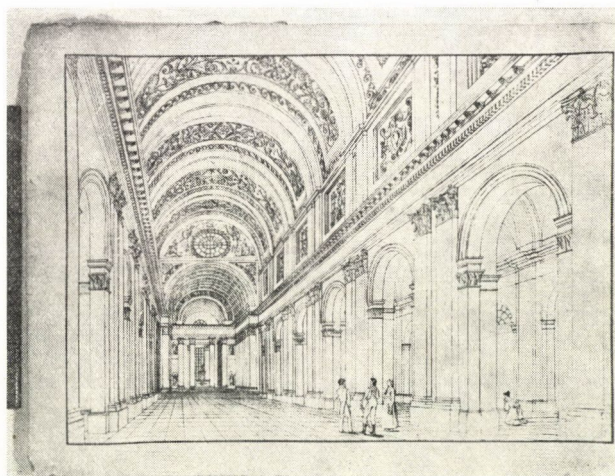
Az esztergomi építkezés híre és vele együtt Packhnak növekvő hírneve Pyrker László egri érsek érdeklődését is felkeltette. Nyilván az ő kezdeményezésére történt ugyanis, hogy 1828 elején Rudnay arra utasította Packhot, küldje el Pyrkernek az épülőfélben levő esztergomi bazilika rajzait. Pyrker a február 5-én kelt, Packh-hoz intézett levelében köszönte meg a küldeményt és hozzáfűzte, hogy csak beható tanulmányozás után fogja azokat visszaküldeni. Ez június 14-én történt meg. A kísérőlevélben arra kérte Packhot, jöjjön el Egerbe, „hogy közöljem Önnel, mit szeretnék én itt megvalósítani”. Packh eleget tett a meghívásnak és akkor kapott megbízást Pyrker-től az egri székesegyház tervének elkészítésére. Packh 1829 tavaszára készült el a tervvel és április elején küldte el a rajzokat Pyrkernek. Pyrker az április 18-án kelt levelében értesítette Packhot a tervek megérkezéséről, majd így folytatta: „A homlokzat, a belső, minden, minden nagyszerű. A hozzá nem értőt is megragadják a szép formák. Erős a reményem, hogy a jövő évben már hozzá is kezdhetek, természetesen az Ön vezetése alatt. A homlokzatot, metszetet és alaprajzot Bécsben litografáltatom és szétküldöm az egyházmegyében, hogy a világiaknak is részüik legyen benne, mert máris késznek nyilatkoztak az anyagi hozzájárulásra. Szívesen vettem volna azonban a költségvetést a toronyról is. Ez nem állhat lent a téren, mert ott nagyon mélyen lenne és a liceum épülete elnyelné a harangszót.”[47]

Packh tervét az említett litografiákról (17—19. kép) ismerjük[48]. A háromhajós, bazilikális elrendezésű templom főhajójához téglalap alakú szentély csatlakozik, mögötte pedig egy kisebb, hasonló alakú kápolna nyílik. A főhajónál rövidebb mellékhajók folytatásában vannak a sekrestyék, a két torony pedig a szentély oldalfalaihoz simul. A főhomlokzat — a három hajónak megfelelően — három szakaszra tagozódik. Közülök a középsőt hat oszlopon nyugvó előcsarnok hangsúlyozza, kétoldalt pedig pavilonokkal közrefogott oszlopcsarnokok teszik szélesebbé a homlokzatot. A mellékhajókat széles pilléreken nyugvó árkádok kapcsolják a dongaboltozattal fődött, gazdagon díszített főhajóhoz.

Külön meg kell emlékeznünk a homlokzatot ábrázoló rajz bal oldalán látható toronyról. Ezzel kapcsolatban ugyanis felmerül a kérdés, vajon a szentély oldalához tervezett tornyok egyikének rajza-e, vagy esetleg egy harmadik (azok helyett, vagy azokon felül), a homlokzat közelében építendő, különálló harangtornyot ábrázol-e? Figyelemmel Pyrkernek az imént idézett soraira, mi az utóbbit tartjuk valószínűnek. Pyrker ugyanis csak egy számban beszél a toronyról. Abból pedig, hogy Packh nem készítette el a torony költségvetését, arra kell következtetnünk, hogy a torony tervét a kapott megbízáson túl, saját kezdeményezéséből készítette. Pyrkernek a harangszóval kapcsolatos észrevétele szintén arra mutat, hogy Packh nem a szentély mellett, hanem a székesegy-



18. Packhnak az egri főszékesegyházhoz készített terve — Főhomlokzat és torony



19. Packhnak az egri főszékesegyházhoz készített terve — A székesegyház belseje

ház és a líceum közötti, mélyebben fekvő téren kívánta elhelyezni ezt a tornyot.

Pyrker dicső szavainak ismeretében azonban joggal kérdezhetjük, miért mégsem Packh terve szerint épült fel az egri székesegyház? Packhnak Pyrker leveléhez fűzött megjegyzése szerint (Der unterzeichnete Architect konnte diese Leitung wegen der Basilica nicht übernehmen.) az esztergomi elfoglaltsága miatt nem vállalhatta el az egri építkezés vezetését. Ez elfogadható megokolás, mert Rudnay aligha járult volna hozzá, hogy Packh — aki akkor már a pannonhalmi építkezésnek is gondját viselte — egy újabb nagyszabású építkezés vezetését is elvállalja, különösen az Esztergomtól még távolabb fekvő Egerben. Nem kételkedhetünk e megokolás őszinteségében sem, mert ezt egy olyan irat (a kamarához intézett 1834. febr. 28-i előterjesztés) őrizte meg számunkra, amelyről Packhnak tudnia kellett, hogy az a vele szemben nem éppen barátságos építési főigazgatósághoz is eljut. Ennek a hivatalnak pedig módjában volt ellenőriznie Packh állítását és ha azt valótlannak találta volna, bizonyára nem hagyta volna szó nélkül[49]. Igaz ugyan, hogy Pyrker meg sem említi önéletrajzában Packh nevét, Hildről viszont magasztalva írja, hogy a legnagyobb építész Palladio óta[50]. Ezt azonban nem tekinthetjük egyébnek, mint a neheztes megnyilvánulásának azért, mert Packh nem fogadta el az egri építkezés vezetését. Annyit Hild érdemének elismerése mellett is meg kell állapítanunk, hogy az egri székesegyház tornyainak jellegzetes elhelyezése, valamint a kivitelre nem került, de Hild tervében is megtalálható kétoldali oszlopcsarnok Packh tervére emlékeztet[51].

*

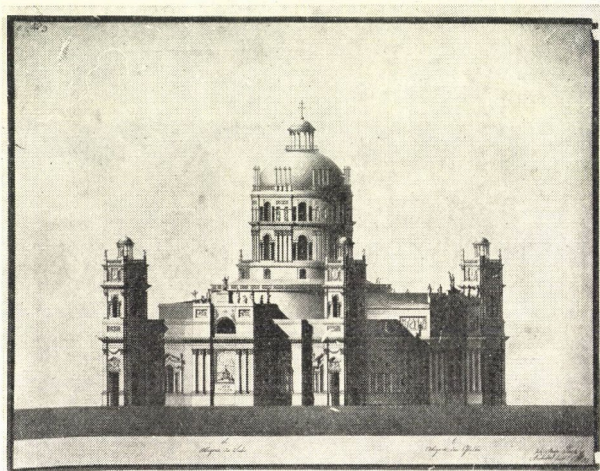
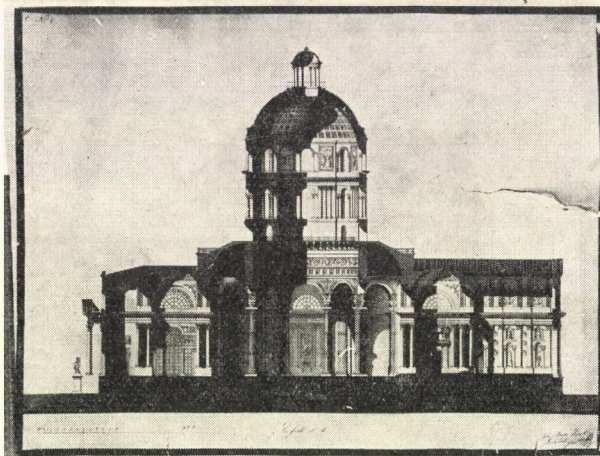
Az 1802-ben visszaállított bencés rend a század harmadik tizedében Engel József terve szerint kezdte meg az ősi pannonhalmi kolostor kibővítését. Előbb (1824—1826) a könyvtár épülete készült el, majd a templom nyugati homlokzatának átépítésére került sor. 1827-ben Engel meghalt és ekkor a rend Packhra bízta a munka folytatását. 1828 májusában fogadta el a konvent Packh toronytervét, júliusban pedig jóváhagyta a műnek 47 000 bécsi értékű forintba rugó költségvetését is[52]. A következő években elbontották a templom középkori homlokzatát és a melléje épült barokk harangtornyot és megkezdték az új toronynak, valamint a templom hajóját a toronnyal összekötő szakasznak építését. Emellett elkészítette Packh a Szentmárton községből a monostorba felvezető kocsút tervét (1830), ezt megelőzően (1828) pedig tervet készített a rend esztergomi házána (Bottyán János u. 8.) átalakítására és kibővítésére.

1829 májusában gróf Esterházy József arra kérte Rudnayt, küldje el Packhot Galántára a romladozó plébániatemplom megvizsgálása végett. Packh egyik leveléből tudjuk, hogy még a nyár elején szemlét tartott a galántai templomban, de vizsgálatának eredményét nem ismerjük.

A többfelé ágazó tevékenység mellett időt talált Packh arra is, hogy gyakorlati rendeltetés nélkül, csupán tanulmányként készítsen terveket. Több változatban is reánk maradt egy kupolás, négy saroktornyos romantikus jellegű templom terve (20—21. képek). Az esztergomi és pannonhalmi építkezés terveivel együtt ezeket a rajzokat is elküldötte József nádornak és az uralkodóház több más tagjának. Az egyik küldemény kísérlévelében (1828. november 12.) idegenszerű építészeti formának (eine fremdartige Form in der architectonischen Kunst) nevezi Packh ezt a templomtervet, amely elméleti tanulmányainak eredménye és amelyhez hasonló forma még sehol sincsen (ein theoretischer Resultat meines Studiums, wovon noch keine ähnliche Form irgendwo existirt)[53].

*

Pannonhalmán javában folyt a torony építése, az esztergomi bazilika Szt. István kápolnájában már elhelyezték Ferenczy és Pisani szoborműveit és szorgalmasan



20-21. Egy négytornyos, romantikus stílusú templom terve és hosszmetsete

dolgoztak a bazilika szentélyének boltozatán, amikor 1831. szeptember 13-án Rudnay érsek váratlanul meghalt. Ez a nap határhoz az esztergom-várhegyi építkezésben és ezzel együtt Packh János életében is. Ezzel lezárult a nagy vállalkozás első szakasza és megkezdődött a kamarai igazgatás hét esztendeje, Packh számára a küzdelmekkel teljes várákozás keserves ideje. Meg kell itt állnunk, hogy visszatekintsünk az eddig eltelt évtizedre, mely alatt az ismeretlen Architects-Adjunctból ismert és elismert építész lett és — amennyire a szerény adatok engedik — megismerkedjünk Packh magánéletével is.

A török elől Nagyszombatba, illetőleg Pozsonyba menekült érsekség és káptalan visszatérése és az azzal kapcsolatos építkezés országos ügy volt. Nem túlzott Rudnay, amikor már 1823-ban így írt Ferenczy Istvánnak: „Oda (ti. Esztergomba) nemcsak Budáról és Pestről, hanem még más országokból is sokan eljönnek és még többen el fognak jönni ezután, hogy lássák a nagy munkát.” A mű iránti érdeklődéssel együttjárt, hogy Packh nevét is szárnyára vette a hír. A bazilika kriptájának elkészültekor a sajtó is ismertette Packhnak ezt a monumentális alkotását és ünnepelte a fiatal építész[54]. Az elismerés és a hírnév növelte Packh öntudatát és büszkeségét. „Für mich spricht mein Werk” — hangoztatta bíráival szemben, akik leginkább a káptalannak és az érseki uradalom tisztikarának tagjai közül kerültek ki.

A kanonokok egy csoportja — részint az Esztergomba való átköltözködéssel járó kényelmetlenség miatt, részint takarékoságból — kezdettől fogva nem jó szem-

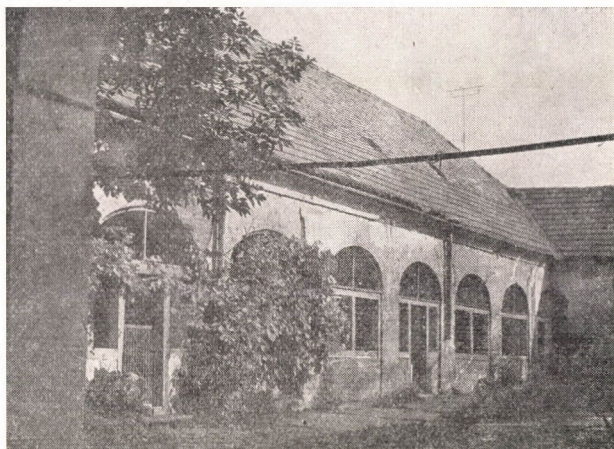
mel nézte Rudnay nagyszabású tervét és a tervvel együtt annak képviselőit, Kühnelt és Packhot. Az uradalmi tisztek zárt köre pedig nemigen fogadta be a „jövővényeket”. Kühnelnek és Packhnak öntudatos egyénisége és magabiztos fellépése, valamint Rudnaynak irántuk tanúsított nagy bizalma, ami a többi uradalmi tisztségtől független építési hivatal felállításával szervezetileg is kifejezésre jutott, csak növelte idegenkedésüket[55]. Így érthető, hogy Packh a rokonaival vette körül magát. Az építési hivatal felállítása adta az alkalmat arra, hogy bátyját, Ferencet, e hivatal jegyzőjeül Esztergomba hívja családjával együtt. Rövidesen követték őt az idősebb szülők is, de Packh nem sokáig örülhetett közelségüknek. 1826 decemberében meghalt az édesanyja, a következő év júniusában pedig atyját kísérte ki a szentgyörgy-mezei temetőben épített családi sírboltba. A sír fölé állított hatalmas márványhasábra a család hét tagjának neve van bevésve[56].

1828. január 23-án Packh feleségül vette Rudnay háziorvosának, a Bécsből Esztergomba áttelepült Krotky Vincének első házasságából született leányát, Máriát. A Bakócz-kápolnában tartott esküvőn Sissay Dávid Esztergom megyei birtokos és táblabíró, meg Kreutz József, a primási uradalom számvevője voltak a tanúk[57]. Az ugyanazon a napon kelt házassági szerződés szerint a menyasszony 10 000 bécsi értékű forint készpénzt adott át vőlegényének hozomány címén, a vőlegény viszont 20 000 forint hitbért biztosított menyasszonya számára[58]. A házasságból rövid egymásutánban három gyermek született: Mária (1829. február), Zsuzsanna (1830. szeptember) és János (1831. szeptember).

Mikor Packh Esztergomba került, a Vizivárosban, a primási uradalom egyik épületében kapott lakást. Később, még első gyermekének születése előtt a királyi városba (a mai belváros) kellett átköltöznie, mert mindhárom gyermekét a belvárosi plébánián keresztelték. 1830 augusztusában 8000 bécsi értékű forintért megvásárolta Hyloczky Albertnek Buda utcai házát (ma: Kossuth L. u. 42.)[59], a következő évben pedig e ház végével szomszédos Hosszúsor-i házat (ma: Zalka Máté u. 43.) vette meg Burány János özvegyétől 3000 bécsi értékű forintért. Ezt az utóbbi házat bérbe adta, a Buda utcai házat pedig saját használatára átalakította[60]. Ez a ház lényegében ma is ebben az állapotban van, csupán az utcai homlokzat kapott szecessziós vakolat-díszítést. Az 500 négyszögölnyi telken álló L alakú épület utcai részén széles kapubejárat és három szoba van, mindegyik két ablakkal. A harmadik szobához csatlakozó udvari szárnyon van két további szoba, majd a konyha és egyéb mellékhelyiségek után ismét egy szoba. Ez a szoba, mely az egykori városárok mélyedésében fekvő kertre tekint, Packh „író szobá”-ja volt. Az egész udvari fronton árkdós, üvegezett folyosó húzódik végig (22. kép). A Packh halála után felvett leltárból megismerhetjük a szobák berendezését is, de ezek felsorolását mellőzve csak az utcai szobák megjelölését említjük meg: zöld szoba, kék szoba és sárga szoba. Jellemző adat még, amit Packh említ egyik iratában, hogy üvegházat is akart építtetni a kertben, de ezt mégis elhagyta, nehogy irigyei számát ezzel is szaporítsa.

*

A főpapi javadalmak kamarai igazgatásának szokása a magyar királyok főkegyúri jogából fejlődött ki és abban állott, hogy a nagyobb javadalmak halálakor a királyi kamara vette át a javadalom vagyonának kezelését az utód kinevezéséig terjedő időre. Így történt ez Rudnay halálakor is. A kamara már másnap, szeptember 14-én, gróf Mailáth Károlyt küldte ki Esztergomba, hogy kamarai biztosként átvégye az érsekség vagyonának kezelését. A kapott utasítás kötelességévé tette, hogy haladéktalanul jelentést készítsen a Rudnay által kezdett építkezés állásáról és a befejezéséhez szükséges költségekről. Két heti időbe került, mire Mailáth — Packh segítségével — némileg tájékozódni tudott. Megismerve a munka méreteit és egyéb körülményeit, látta, mennyire nem illeszthető be az a szokásos kamarai építkezések



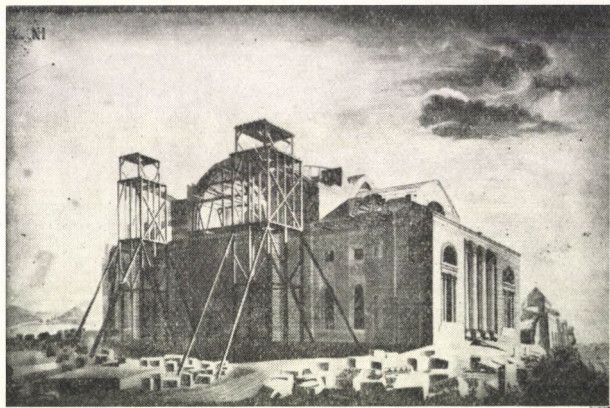
22. Packh lakóházának árkdós udvari folyósója — Esztergom

sorába. Nem merte vállalni a felelősséget a munka folytatásáért, ezért — egyelőre csak ideiglenesen — beszüntette a munkát. A kamarához intézett október 2-i jelentésében így ír: „Az esztergomi székesegyház impozáns épülete nagy figyelmet érdemel. Itthon és külföldön egyaránt ismerik és beszélnek róla. ... Nemcsak hatalmas tömegű körül és gerendáról van itt szó, hanem a rendeltetésének megfelelő építészeti formáról, jó ízlésről, tartósságról, harmoniáról és eleganciáról is. ... Ezért nem adhatok kielégítő választ a szükséges költségekről. Ehhez még az építésnek is időre van szüksége, aki kezdettől fogva ismeri, sőt vezeti a munkát, pedig nála — úgy látszik — nincs hiány sem tehetségben, sem tudásban, sem ügyességben.” A továbbiakban azt kéri, küldjön ki a kamara egy bizottságot, melyben az országos építési főigazgatóság kiküldöttjén kívül egy mérnökhíradó tiszt (Genie-Offizier) és egy gyakorló városi építőmester is vegyen részt. A bizottsági vizsgálatot azért is kéri, mert Packhnak sok irigye van és az ő igazolása érdekében is hasznos volna a vizsgálat.

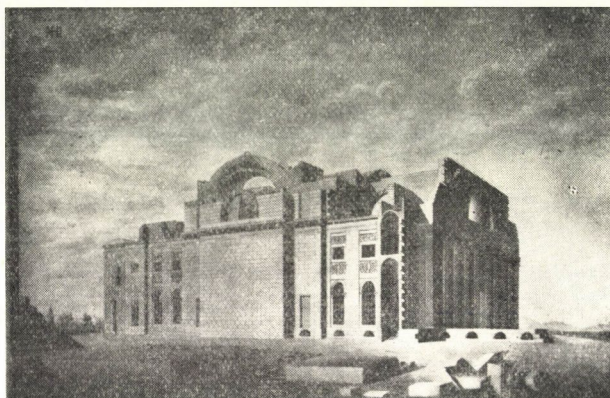
E javaslatból eltérően a kamara egyedül Rauchmüller von Ehrenstein királyi tanácsost, az építési főigazgatóság főnökét küldte ki azzal a megbízással, vizsgálja meg az építkezést és Packh-kal egyetértésben készítsen végleges és teljes tervet annak befejezésére.

Itt emlékeztetnünk kell arra, hogy a bazilika építése nagyban és egészben Kühnel terve szerint folyt ugyan, de egyes részletekben ismételtelt eltértek a tervtől, sőt további változtatások is szöbe kerültek. Így különösen a kupolát és a tornyokat illetően még Rudnay életében többféle módosítás terve merült fel, de döntés nem történt. Ezért kívánta a kamara a végleges terv és az ennek megfelelő költségvetés elkészítését. A költségvetés nyomatókos hangsúlyozásából következtetni lehetett arra (bár kifejezett rendelkezés egyelőre még nem történt ebben a tekintetben), hogy a terv megállapításánál fokozott figyelemmel kell lenni a költségek csökkentésére.

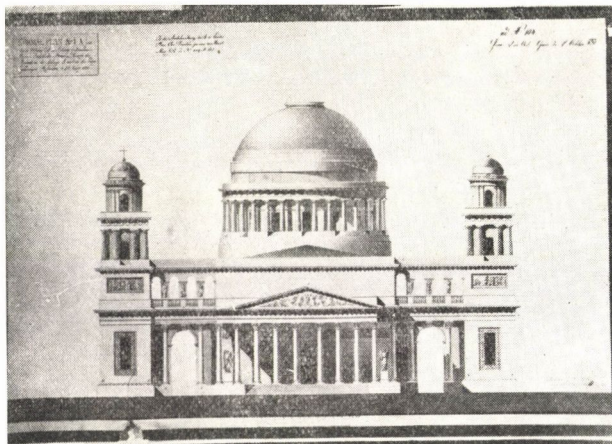
Rauchmüller október 20-tól november 8-ig tartózkodott Esztergomban és a jó bürokrata pontosságával végezte feladatát. Még azt is szükségesnek tartotta, hogy minden egyes falrészleten hivatali pecsétjével megjelölje az építkezés félbeszakításáig elért magasságot és egyéb méreteket. Munkájáról a november 12-én kelt jelentésben számolt be a kamarának. Javaslatára szerint a terv elkészítését meg kell előznie valamennyi épületrész vizsgálatának és felmérésének az alapozástól kezdve, továbbá el kell végezni az építőanyagok szilárdsági vizsgálatát és leltározni kell az építési területen felhalmozott anyag- és eszközkészletet, amely nem is egy tekintetben jóval meghaladja az igazgatóság budai raktárának készleteit. Mindennek elvégzésére a helybeli építési hivatal személyzetén kívül még két gyakornok és egy könyvelő kiküldése is szükséges. Később még egy mérnök is csatlakozott hozzájuk és munkájuk fél évnél tovább tartott.



23. Az esztergomi bazilika épülete az építkezés 1831. évi félbeszakadásakor — Északi oldal



24. A bazilika épülete az építkezés félbeszakadásakor — Déli oldal



25. Packhnak 1832. márciusi terve a bazilika építésének befejezésére — Főhomlokzat

Packh kezdettől fogva tartózkodóan szemlélte a kiküldöttek munkáját. A kamarának az az utasítása, hogy Rauchmüller és Packh együtt készítsenek tervet az építkezés befejezésére, már sejteni engedte, hogy a „dirigirender Architect” helyzete nem marad érintetlen. Rauchmüller ugyan ismételt tette elismerő nyilatkozatot Packh munkásságáról, sőt egy ízben Mailáth előtt azt is kijelentette, hogy az igazgatóság valamennyi alkal-

mazottja tanulni jöhetne Esztergomba. A november 20-án Packhhoz írt levelében pedig azt ígérte, hogy a kamaránál említést fog tenni Packhnak „a technikai és gazdasági vonatkozású helyi körülményeknek lankadatlan szorgalommal és buzgósággal megszerzett kimerítő ismeretéről, hasznos építési tapasztalatairól és tökéletes alkalmasságáról, hogy ennek a fontos építkezésnek vezetője legyen”. A vizsgálat módja azonban mégis bizalmatlanságról tanúskodott. Mintha az ismételt megdicsért Packh már az építőanyag megvizsgálásánál és az alapozásnál sem lett volna eléggé körültekintő.

Decemberben új szolgálati szabályzatot adott az igazgatóság az építési hivatal számára a Rudnay által megállapított szabályok helyett. Packh személyét illetően úgy rendelkezett ez az utasítás, hogy az ő feladata az építkezés technikai vezetése az igazgatóság felügyelete alatt, ahová 14 naponként jelentést kell tennie. Megkívánta továbbá, hogy Packh — az érseki uradalommal fennálló szolgálati viszonya következményeként — az uradalmi jószágigazgató utasításait is követni tartozzék a tisztán technikai vonatkozású ügyek kivételével. Packh önértékét mélyen bántotta ez az intézkedés. Ő, akinek korábban csak az iránta teljes bizalommal levő primás volt az egyetlen felettese, most egyszerre két olyan feljebbvalóval került alárendeltségbe, akikből hiányzott Rudnay bizalma és akiket legfeljebb csak magával egyenrangúnak tartott, de semmi esetre sem magasabb állónak.

A becsvágyát és önértékét sértő intézkedésekhez anyagi vonatkozású sérelmek is járultak. Az 1827. évi fizetésrendezés alkalmával ugyanis Rudnay 20 00 ezüsterint jutalmat is biztosított Packhnak, amely az építkezés befejezésekor lesz esedékes. Az építkezés szünetelésével járó késedelem tehát egymagában is sérelmes volt számára. Ehhez járult, hogy a kamara megvonta Packhtól a természetbeni járandóságokat — az igazgatóság mérnökei pedig még így is sokallták és irigyelték fizetését[61].

Packh tiltakozott a sérelmesnek tartott intézkedések ellen, kérte azok megváltoztatását és addig is, amíg kérése teljesül, kivonni igyekezett magát a kiküldöttekkel való együttműködésből. Ehelyett fokozott szorgalommal dolgozott az építkezés folytatásának előfeltételeként megkívánt terv elkészítésén. Ebben a helyzetben némi biztatást jelentett számára a kamarának 1832 januárjában kézhez vett rendelete, amely „legfelsőbb udvari leirat”-ra hivatkozva felhívta őt, készítse el a templom befejezésére vonatkozó javaslatát (die erste Bearbeitung des Hauptplanes zur Vollendung der Kirche) és mielőbb terjessze azt az építési főigazgatóság útján a kamara elé.

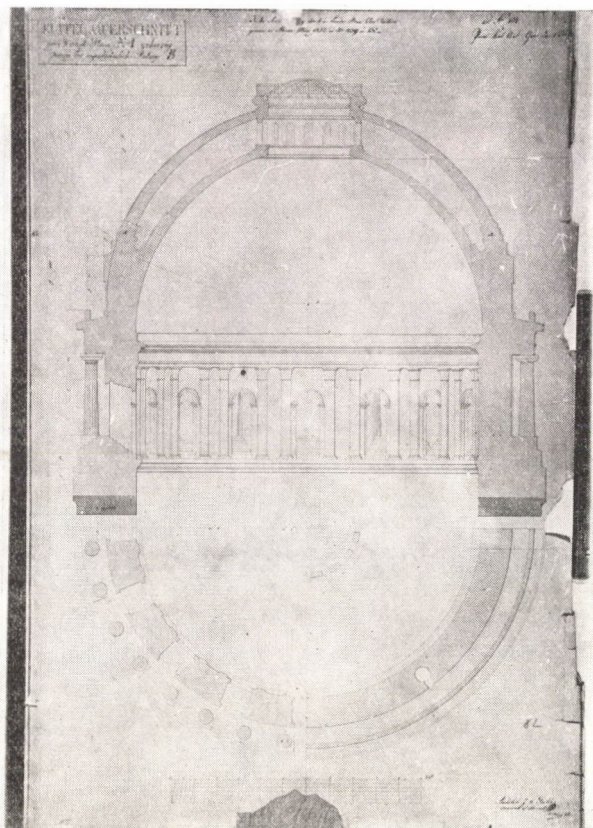
Munkájának eredményeként március 4-én Packh három rajzot (alaprajz, főhomlokzat és a kupola keresztmetszete) (25–27. képek) nyújtott be az igazgatósághoz, a kamarának való továbbítás végett. Tervének készítésénél — írta a rajzokat felterjesztő jelentésében — további módosításokat eszközölt a Kühnel-féle terven, főként a tornyokat és a kupolát illetően. E módosításokat megbeszélte már Rudnayval és az építkezést megtekintő műértőkkel és valamennyien helyeselték elgondolását. Az átjárákat, melyeket Kühnel az oldaltornyok aljában helyezett el, a torony és a templom tömege közé helyezte át, a tornyokat pedig megmagasította. A kupolának oszlopokkal körülvett dobját és a felette levő attikát alacsonyabbra vette, a laternát pedig teljesen elhagyta. Így a kupola magassága csak kevéssel haladta meg a 30 ölet, szemben a Kühnel-féle kupolával, amely a laternával együtt (de a gömb és a kereszt nélkül) megközelítette a 43 öl magasságot. A körbefutó erkélyt tartó korintusi oszlopokat dór oszlopokkal cserélte fel, mert ezek jobban illenek a templom tömegéhez, ellentétlőbbak az időjárással szemben és — mert esztergomi kőből is elkészíthetők — felére csökkentik az erkély költségét. A kupola befedése kettős, falazott süveget ajánlott és részletes számításokkal igazolta tervének statikai helyességét. Végül megrövidítette az előcsarnok kettős oszloposorát. (Tíz helyett nyolc oszlop egy-egy sorban.) Részletrajzokat nem készített, ezeket majd javaslatának elfogadása után fogja elkészíteni.

Rauchmüller nem terjesztette a kamara elé Packh tervezetét, hanem már március 18-án visszaküldötte azt Packhnak azzal a meghagyással, hogy a mellékelt véleményben foglaltak figyelembevételével dolgozza át a tervet, készítse el a részletrajzokat is, valamint a palota tervét is és ezeket költségvetéssel együtt újból terjessze fel. Ha Packh vonakodik mindezt teljesíteni, akkor egy pesti építőmestert fog megbízni a terv és költségvetés elkészítésével.

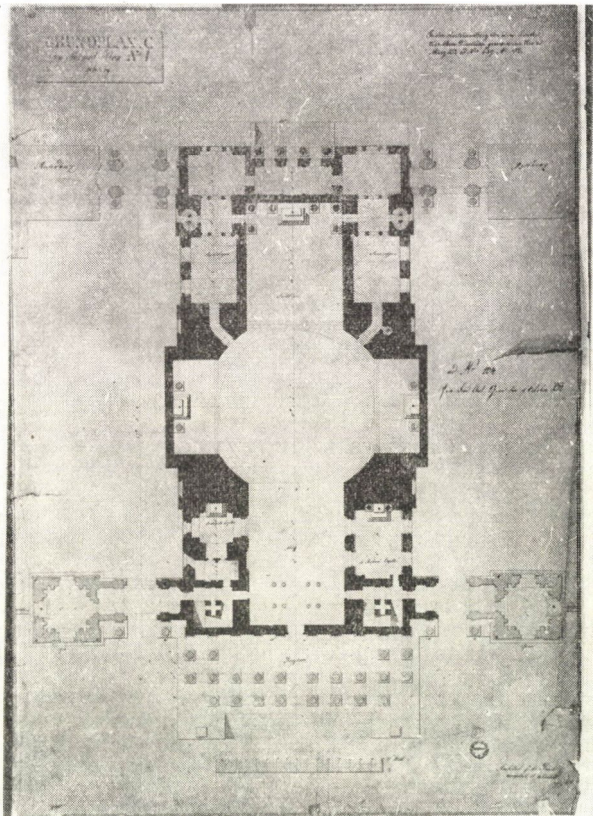
Az említett véleményt az építési igazgatóság kötelékébe tartozó Enderle „dirigirender Adjunct”, Heyne Ferenc „Gremial-Adjunct”, Demkovits Elek és Hüppmann Ferenc, mindkettő „Gremial-Ingenieur”, írták alá, közülük Hüppmann Ferenc volt az ügy referense[62]. A vélemény az építészet és a mechanika szabályaira (festgesetzte Regeln der höheren Architectur und der Bau-Mechanik) hivatkozva bírálja Packh tervét és számos hibát talált benne. Egyedül a torony alatti átjárók áthelyezését helyeselte, de a tornyok magasztását, valamint a tornyok és az összekötő szárnyak kiképzését már erősen kifogásolta. Súlyos tévedésnek minősítette a dór oszlopok alkalmazását a kupola körül, mert dór oszlopnak csak a legalsó szinten van helye. Rosszallta a laterna mellőzését, mert az nemcsak a kupolának, hanem az egész épületnek is szép piramis-formát ad és mert a hasonló templomok között a leghíresebbek mindegyikének van laternája. Packh valószínűleg a római Pantheon akarta utánozni, de ez nem egyeztethető össze a templom magasztos rendeltetésével. Igen részletesen foglalkozott a vélemény a kettős kupolasüveg tervével. Több kifogás ellenére is a belső süveget statikai szempontból még éppen kivihetőnek tartja, de a külső süveget teljesen elhibázottnak mondja. Ezzel az ítélettel kapcsolatban hivatkozott Maillard-nak „Mechanik der Gewölbe” című könyvében foglaltakra[63]. Végül szépséghibának minősíti az előcsarnok timpanonjának és az alatta levő oszlopcsarnoknak megrövidítését.

Packh nyomban (március 25.) válaszolt a vélemény aláíróinak. Visszautasította bírálatukat, mert csak a statikának vannak szigorú szabályai, az építészetnek azonban nem. A mindennapi igények kielégítését szolgáló épületeknél vannak még szabályok a méretek és bizonyos formák tekintetében is, de a monumentális épületeknél az épület fekvése, az építőanyagok beszerzésének lehetősége, az építendő anyagi ereje és ízlése a döntő. Kötelező példakép nincs az építészetben. Csak építészeti elemek vannak, melyeknek elrendezésében és a tömegek elosztásában a szimmetriaérzék vezeti az építést. Az esztétika csak azt tiltja, ami nem illik az épület rendeltetéséhez. A dór oszlopokkal körülvett kupoladob nem a korintusi oszlopokon nyugvó előcsarnok fölé kerül, sem közvetlenül mögéje, hanem egy hatalmas, fekvő hasábra. Az előcsarnok és a kupola nem is lesznek egyszerre láthatók ugyanabból a nézőszögből. A kupola rendeltetése, hogy tiszteletet keltsen a szemlélőben az épület iránt, erre pedig az erőt, biztonságot és fenséget kifejező dór oszlopos igen alkalmas. Maillard könyvét jól ismeri és emellett már tapasztalatot is szerzett a kupolaépítésben. Bírálói félreértették Maillard könyvét, különösen annak 260. §-át és általában a könyv harmadik részét, aggodalmaik tehát alaptalanok.

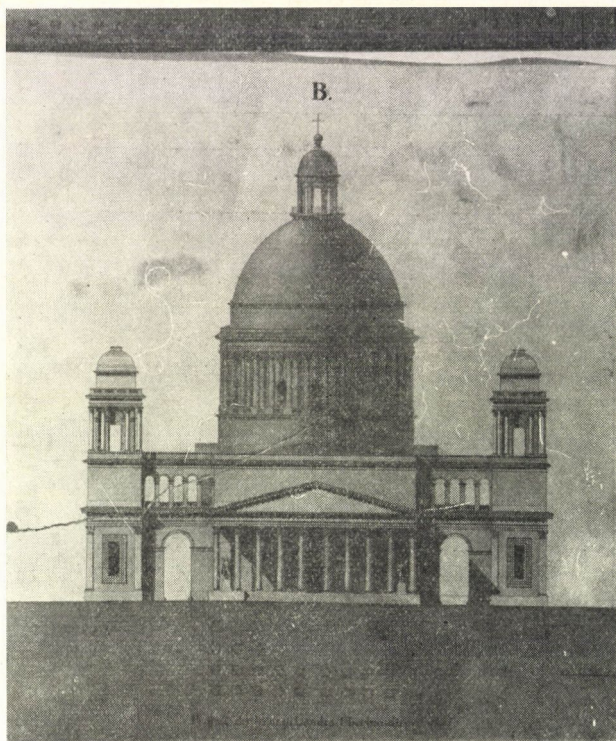
E válasszal egyidejűleg Packh beadvánnyal fordult a kamarához is. Elpanaszolta az építkezés félbeszakadása óta történeteket, a kiküldöttek felesleges munkáját, az őt ért sérelmeket, különösen hatáskörének korlátozását és fizetésének csökkentését. Az igazgatóság úgy akar rendelkezni vele, mint beosztottjával és önértetét sértő, alantas munkakörre kívánja őt szorítani. Az ő helyzete azonban egészen más, mint az igazgatóság kötelékébe tartozó építészeké. Efféle szolgálati viszonyba sohasem egyezett bele, ezért nem is érheti őt a hivatali engedetlenség vádjá. Ő a kamara számára készítette a tervet, az igazgatóságnak tehát nem volt joga ahhoz, hogy megakadályozza a tervnek a kamara elé jutását. Az igazgatóság által megállapított szabályzat sérti az építkezés érdekeit is, mert nincs figyelemmel a helyi körülményekre. Ilyen viszonyok között nem hajlandó tovább szolgálni. Kéri azonban a kamarát, hogy régi hatáskörének és



26. — A kupola alaprajza és keresztmetszete



27. — A bazilika földszinti alaprajza —



28. Hüppmann Ferenc terve a bazilika építésének befejezéséhez — Főhomlokzat

fizetésének visszaállítása mellett továbbra is hűségesen szolgálhasson.

Április első napjaiban Packh eltávozott Esztergomból. Hozzá tartozóinak közlése szerint Pozsonyba és Bécsbe ment, hogy ott polgári építőmesterként próbáljon elhelyezkedni. Nem tudjuk, mennyire volt komoly ez a szándék és kínálkozott-e lehetőség e szándék megvalósítására [64]. Tudjuk azonban, hogy április folyamán Bécsben volt és két alkalommal is (11-én és 18-án) kihallgatáson jelent meg a király előtt. Bemutatta az igazgatóság által visszaküldött rajzokat és azok elnyerték a király tetszését. E sikerre hivatkozva még Bécsből újabb kérelmet nyújtott be a kamarához, hogy egyedül ő készíthessen tervet az építkezés folytatására és ebben a munkában igénybe vehesse az építési hivatal személyzetét.

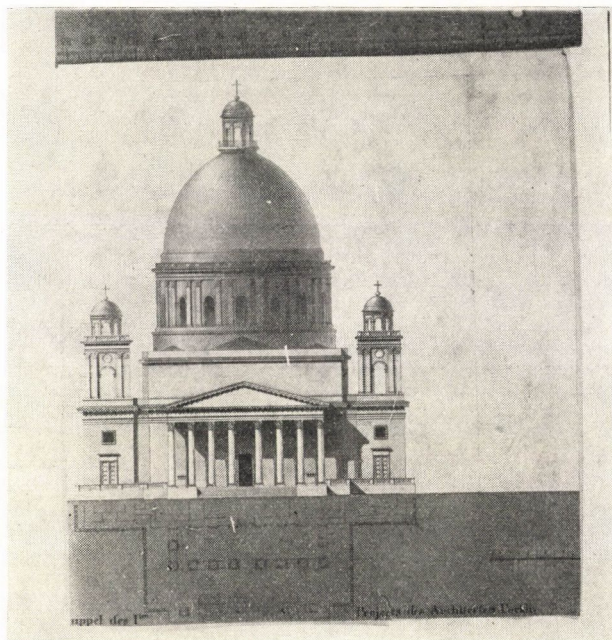
Mialatt Packh Bécsben volt, Rauchmüller megbízta Hüppmann-t, készítse el az építkezés befejezésének tervét. Mikor pedig május elején Packh visszatért Esztergomba, Rauchmüller azt kívánta tőle, legyen segítségére Hüppmannnak a terv elkészítésében. Packh ezt elhárította magától.

Időközben a kamara véleményezés végett az építési igazgatósághoz küldötte Packh-nak azt a kérelmét, amelyet még Bécsből intézett a kamarához a tervezéssel való megbízás érdekében. Rauchmüller a június 18-án kelt jelentésében a kérés elutasítását javasolta, mert Packh már kapott egyszer megbízást a tervezésre, de megtagadta annak az előírt módon való teljesítését. Egyébként Packhtól nem is várható használható terv, mert nincs rendes iskolázottsága, annál kevésbé tudományos építészeti képzettsége, éppen ezért egyik építő-céh sem venné be tagjai közé. Csupán gyakorlati úton szerzett ismeretei vannak, melyeket főként az esztergomi építkezésnél szerzett, ahol Kühnel pallérként alkalmazta őt. Csak Rudnay primás kegye tette meg Packhot építésznek. Hivatalos beadványai mutatják, hogy sem logikusan gondolkodni, sem értelmesen írni nem tud [65]. Az üreges tégláról szóló ismertetést bizonyára nem ő írta. Valószínű ugyan, hogy Packh gondoskodna valamelyes tervről, de ha ebben valami használható ötlet találkozna, az

aligha eredne tőle. Valószínű, hogy Packh a királynak sem azokat a rajzokat mutatta be, amelyeket ő márciusban Packh-nak visszaküldött. Ezért azt javasolta, hogy ha Packh mégis megbízást kapna a tervezésre, akkor kötelezzék őt arra, hogy a készítendő tervvel együtt a neki visszaküldött és az igazgatóság pecsétjével megjelölt három rajzot is mutassa be.

E vélemény ellenére a kamara a július 10-én kelt rendeletével megengedte, hogy Packh tervet és költségvetést készítsen és ebben a munkájában az építési hivatal személyzetének segítségét is igénybe vegye, anélkül azonban, hogy ezáltal akadályozná Hüppmann-t saját tervének elkészítésében. Egyúttal arra kötelezte Packhot, hogy a készítendő tervvel együtt az igazgatóság pecsétjével megjelölt rajzokat is mutassa be és mindaddig, amíg a király nem dönt a terv elfogadása felől, 14 naponként jelentést tegyen, de nem az építési igazgatósághoz, hanem közvetlenül a kamarához.

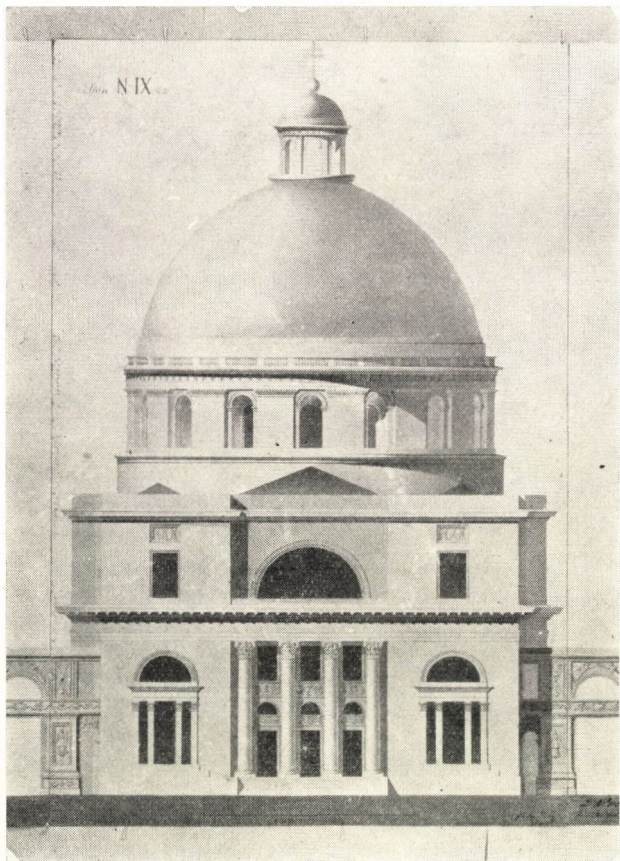
A nyár folyamán Hüppmann elkészítette tervét és a költségvetést, amelyek — Packh márciusi javaslatával egyezően — szintén nem foglalkoztak a templom belső díszítésével és berendezésével, sem az érseki palotával. Hüppmann tervét szeptember 1-én terjesztette Rauchmüller a kamara elé. Magát a 12 lapból álló tervet nem sikerült megtalálnunk [66], de a hozzá tartozó jelentésből tudjuk, hogy Hüppmann általában ragaszkodott Kühnelnek „római stílusban” készített tervéhez, csak néhány részben tért el attól. Így a kupola dobját, valamint süvegét is magasabbra vette annyira, hogy a laterna nélkül is elérte a Kühnel-féle kupola magasságát laternájával együtt. Ehhez járult még az ugyancsak megmagasított laterna a 6 láb átmérőjű gömbbel és a 13 öl magas kereszttel (28. kép). A kupolának ugyanis az épület jellegzetes díszének kell lennie. Viszont elhagyta a Kühnel-féle kupolaterv attikájának ablaksorát, hogy a kupola alatti térség — a római Szt. Péter-bazilikához hasonlóan — csak a kupoladob és a laterna ablakain keresztül kapjon világosságot. Az átjárókat Hüppmann is a torony és a templomtest közé helyezte át és a tornyok magassága is megegyezik a Packh által javasolt magassággal. Az előcsarnokot a Kühnel által tervezett módon kívánta megépíteni, a szárnyépületekről azonban elhagyta az oszlopokat. A költségvetés végösszege 1 074 335 ezüstforintra rúg, a munka időtartamát pedig 8—25 évre teszi attól függően, hogy a kamara évenként mekkora összeget bocsát rendelkezésre az építkezés céljára.



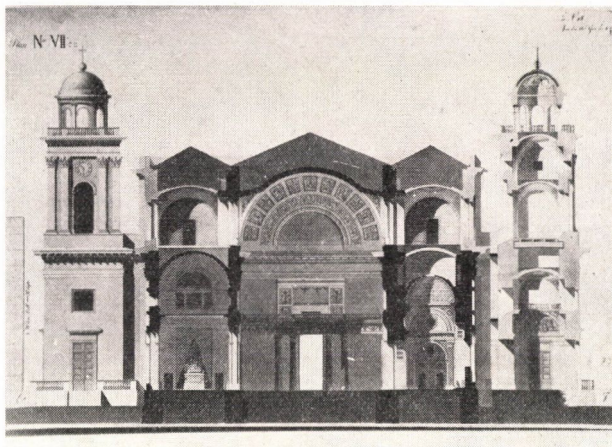
29. Packh-nak 1832. októberi terve a bazilika építésének befejezésére — Főhomlokzat

Jelentésének további részében áttér Hüppmann a Packh vezetése alatt folyt építkezés hiányainak ismertetésére. Egyebek között szemére veti Packhnak, hogy rendetlenül és pazarló módon vezette az építést, mellőzte a szokásos állványzat készítését és célszerű gépek használatát, viszont feleslegesen sok és költséges modellt készíttetett. A legköltségesebb modell, a Szt. Anna templom, teljesen elhibázott alkotás. Még legelfogadhatóbb része a dór oszlopokon nyugvó előcsarnok, de ez is hibás, mert mellőzte a triglifeket és metopákat. A bazilika külső burkolására használt szamarhegyi kő nem megfelelő, néhány év alatt tönkre fog menni, a belső sima márványborítás pedig csúrhöz hasonlóvá tette a templomot. A Szt. István-kápolnára mond ugyan néhány hűvösen elismerő szót[67], de azért itt is vannak kifogásai: a „római stílusú dór oszlopok” helyett jón oszlopokat kellett volna tenni, az oltárépítményt pedig sokkal jobban és ízlésesebben lehetett volna megalkotni. A templom külső falának szobrászati díszje igen gyenge kivitelű, de még ennél is nagyobb hiba, hogy vegyes stílusú. A templom hátsó oldalán velencei stílusú ablakok vannak, körülöttük pedig római stílusú díszítés[68]. Az oldalkápolnák ablakainál az alsó dombormű római, a felső pedig mór ízlésű[69]. A számos hiba között azonban a legsúlyosabb, hogy Packh gerendákat épített be a négy főpillérbe és az ezeket összekapcsoló bolthajtásokba. Jelentésének befejező soraiban Hüppmann feleslegesnek mondja a kamarának azt az intézkedését, amely megengedi Packhnak, hogy ő is készítsen tervet. Kijelenti, ha a kamara Packh tervét fogadná el és reá bízna az építés vezetését, akkor az igazgatóság magára hagyná az esztergomi építkezést, mert „nem kíván semmi további kapcsolatban maradni egy olyan emberrel, aki rendes pallér sem volt, annál kevésbé mester és akinek semmi joga sincs arra, hogy építésznek nevezze magát”.

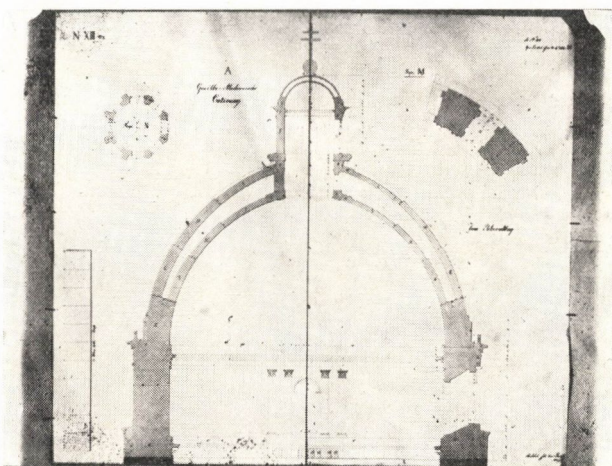
Szeptember végére Packh is elkészült a tervvel és a költségvetéssel, amely magában foglalta a templom belső



30. — A dunai homlokzat



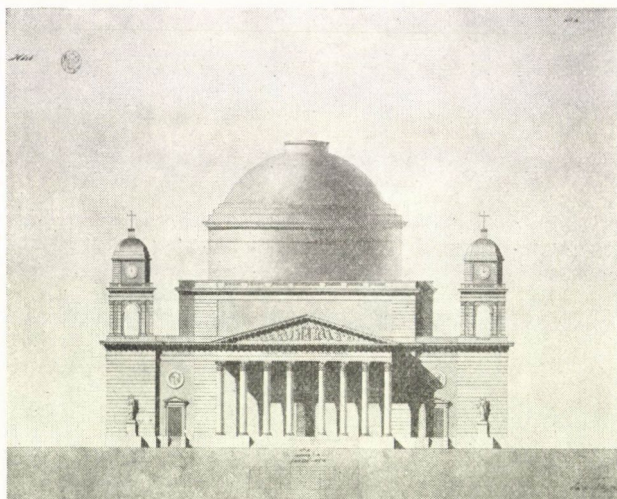
31. A főhajó és az oldalkápolnák keresztmetszete



32. — A kupola keresztmetszete

díszítését és a berendezést is. Az 1832. október 1-én kelt jelentése mellékleteként 16 rajzot és tíz füzetnyi magyarázó szöveget, illetőleg költségvetést terjesztett a kamara elé, megemlítve, hogy a szükséges nagyszámú részletrajzot a terv elfogadása után fogja elkészíteni. Az egyik füzet, mely a „Gewölbmechanische Resultate” címet viseli, nem kevesebb, mint 241 számítást foglal magában. A bevezető sorokban így jellemzi munkáját: „Alulírott teljességgel meggyőződött arról, hogy most nem olyan tervet kell a magas döntés elé terjeszteni, amely az építészeti formák gazdagságával akar kitűnni, hanem amely célszerű és gazdasági, fizikai, valamint építészeti tekintetben a legelőnyösebb. Ezért arra törekedett, hogy elhagyja a kupoladob külső díszítését és csökkentse a kupola magasságát” (ti. a Kühnel által tervezett magassághoz képest). Elhagyta tehát a dob körüli oszlopokat és a „dór terv” kupolájánál magasabb, de Kühnelnél alacsonyabb (a laternával együtt 37 1/2 öl) kupolát tervezett. Alacsonyabbra vette a tornyokat is és azokat — teljesen elhagyva az átjárókat — szorosan a templom törzse mellé illesztette. Az előcsarnokot — miként márciusi javaslatában tette — ezúttal is 8 oszlop szélességűre vette, de a kettős oszlopsorból csak egy sort tartott meg (29–32. képek). Költségvetésének végösszege 736 765 ezüster forint az alábbi részletezés szerint: a templomtest kőfaragó- és kőművesmunkája anyaggal együtt 175 942 forint, a kupola 105 348 forint, a tornyok 101 823 forint, a belső díszítés és berendezés 353 652 forint.

1833 tavaszán Packh Bécsben töltötte szabadságát. Ezt az alkalmat felhasználta arra, hogy az udvari építési



33. Pietro Nobile terve a bazilika építésének befejezésére — Kupolával, tornyokkal, és előcsarnokkal

hivatalban (Hofbauamt) érdeklődjek az esztergomi építkezés ügye felől. Itt Pietro Nobile[70], az építési hivatal tanácsosa volt az építkezés ügyének előadója. A nála tett látogatás alkalmával szerzett tudomást Packh a Hüppmann által ellene emelt vádokról. Esztergomba visszatérve június 15-én kelt beadványában vizsgálat elrendelését kérte a kamarától a vádak ügyében.

Fél évnél több idő telt el e kérelem benyújtása óta és több mint egy év az újabb tervek felterjesztésétől, anélkül, hogy Packh bármilyen választ kapott volna. Ezért 1834. február 28-án újabb kérelemmel fordult a kamarához. Ebben ismét előadta az építkezés történetét Rudnay haláláig, elpanaszolta az építési főigazgatóság rendelkezéseit, az őt ért sérelmeket és nem utolsósorban a félbehagyott épület romlását. Kérte, rendeljék el a munka újakezdését az ő vezetése alatt és állítsák vissza az építési hivatal korábbi önállóságát, hogy csakis a kamarának legyen alárendelve. Ekkor végre válaszolt a kamara, még pedig elég gyorsan, de válasza nem volt egyéb, mint hogy meg kell várni a „legfelsőbb elhatározást”. Június közepén azonban mégis történt annyi, hogy a bécsi udvari kamara (k. k. allgemeine Hofkammer) kiküldte Nobilet Esztergomba azzal a feladattal, állapítsa meg a korábbi építkezés esetleges hiányait és tegyen javaslatot azok megszüntetésére, továbbá tökéletesítse Packh tervét és dolgozza ki a továbbépítés menetrendjét.

Nobile helyszíni vizsgálata július 28-tól augusztus 11-ig tartott. Vele együtt részt vett a vizsgálatban Krupniewicz Simon, az érseki birtokok jószágigazgatója és Hüppmann Ferenc mérnök. A bizottság előbb meghallgatta Packhnak az építkezésről szóló tájékoztatóját, azután 23 kérdőpontot állapított meg, amelyekre Packhnak írásban kellett válaszolnia. Azután Packh távollétében kihallgatták azokat a mesterembereket, akiknek közlését Hüppmann felhasználta vádjai összeállításánál, végül — most már Packh jelenlétében — megtárgyalták Packh válaszát és több ízben szemlét is tartottak. Ezek során még az egyik főpillért is kibontották több láb mélységben.

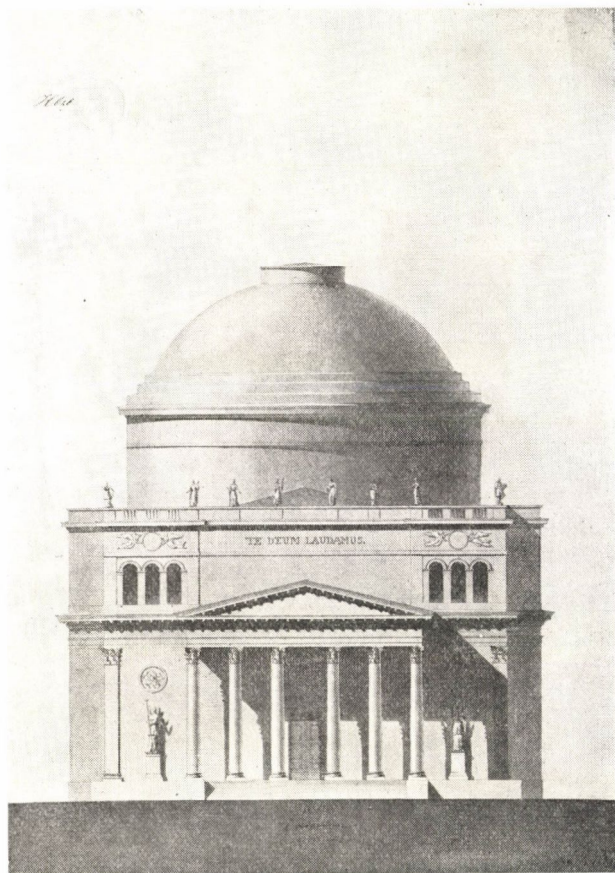
A vizsgálat lényegében Packh igazolásával végződött. Egyedül a vegyes stílusú faldíszítményeket találták eltávolítandónak, ezek azonban Kühnel rajza után készültek. Ezenkívül még két pontnál volt Nobile azon a véleményen, hogy ő más megoldást választott volna. Ezek egyikét — Hüppmann legsúlyosabb vádját — röviden ismertetjük, hogy képet adjunk a vádaskodás alaptalanságáról. Megállapította ugyanis a bizottság, hogy a főpillérek építésekor a pillérek tömegét keresztülszelő száritócsatornáknak valóban gerendákat helyeztek el, nehogy a munka közben lehulló törmelék eltömje ezeket a járatokat, de mihelyt egy-egy ilyen csatorna elké-

szült, a gerendát kihúzták belőle. Mikor pedig a pilléret összekötő boltozatok építésére került a sor, egy-egy négy öl hosszú vörösfenyő-törzset erősítettek a pillérek felső részébe, hogy ezek tartsák azokat a pallókat, amelyek a pillérek közötti közlekedésre, valamint a felvonószerkezet elhelyezésére szolgáltak. Ezeknek a fenyőtörzseknek a befalazott része valóban bennmaradt a pillérben, de ennek semmi káros következménye nem lehet, mert a fenyőtörzs keresztmetszete mindössze 1/800 része a pillér keresztmetszetének. Ezen a módon viszont megtakarították a talajon nyugvó állványzat felépítésének jelentős költségét. Nobile mindössze annyit jegyzett meg, hogy ekkora takarékosagra talán mégsem volt szükség és csodálja, hogy nem történt baleset ezen az állványon.

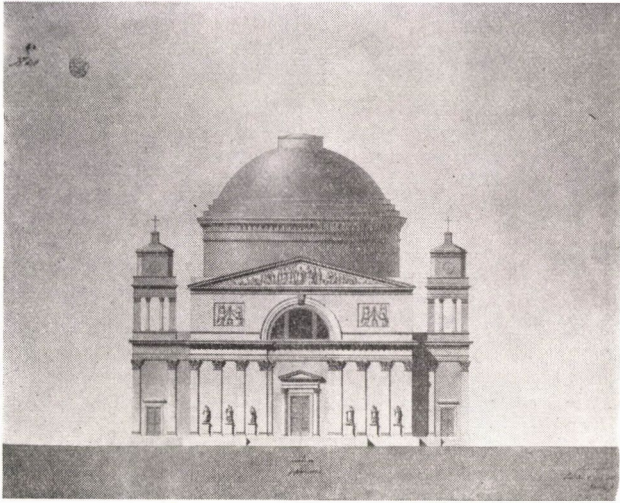
A vizsgálat befejezése után Packh kérte a kamarától, adjon igazolást a vádak alaptalanságáról, továbbá rendelje el legalább a falaknak egységes szintig való felépítését és azoknak rendes tetővel való befedését, hogy az időjárás károsító behatását távoltartsák a templom bel-sejétől.

Október 9-én megismételte kérését és egyúttal szóvá tette azt is, hogy tervének kiigazítását illetően még semmi sem történt, jöllehet Nobile erre is megbízást kapott. Ehelyett — úgy hírlik — Nobile maga készít terveket a templomépítés redukálására. A túlságos redukciónak csak valami szükségépitmény lehet az eredménye. Ezzel szemben az ő legutóbbi terve, mely az eredeti tervhez képest igen mérsékelt, de mégis impozáns kupolát javasol, biztosítaná, hogy a bazilika az ország egyik monumentális temploma legyen. Inkább maradjon későbbre a belső kiképzés, csak maga az épület legyen befejezve. Erre a célra 300 000 ezüstforintos költségvetést tervezett elő. Végso esetben az is elegendő volna, ha egyelőre csak a kupolát építenék meg.

1834. november közepén Nobile 12 tervet mutatott be a kamarának a templomépítés befejezése céljára.



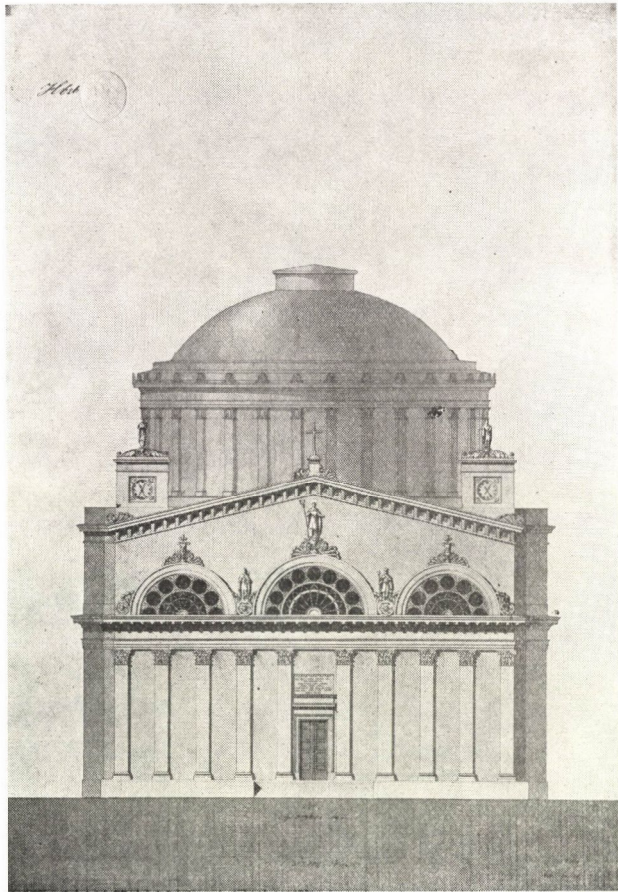
34. Nobile terve kupolával és előcsarnokkal, tornyok nélkül



35. Nobile terve kupolával és tornyokkal, előcsarnok nélkül

Valamennyi tervnek közös sajátága az alacsony kupola. Öt változatban előcsarnok és tornyok is díszítik a templomot, kettőn csak tornyok, másik kettőn csak előcsarnok, végül három változat tornyok és előcsarnok nélkül mutatja a székesegyházat. A tervek megvalósításának költsége 416 000 ezüstitforinttól 329 000 ezüstitforintig terjed (33–36. képek).

Packh csak 1835. áprilisában szerzett biztos tudomást Nobile terveiről és nyomban tiltakozott ellenük. A Hofbauamt-nál Nobile volt az ő tervének referense, ezért



36. Nobile terve kupolával, tornyok és előcsarnok nélkül

nem illő, hogy most versenytársa legyen. Május 31-én pedig egyenesen a királyhoz folyamodott. Kérte, hogy mielőbb folytathassa a munkát, már csak azért is, hogy a félbemaradt épület tovább ne romoljék. Mivel beadványaira nem kapott választ, július 20-án újabb sürgetéssel fordult a kamarához. Ebben a beadványában már bírálta is Nobile terveit, legfőképpen azért, mert Nobile nem számolt azzal, hogy a magyarországi éghajlat alatt okvetlenül szükséges a kettős kupola.

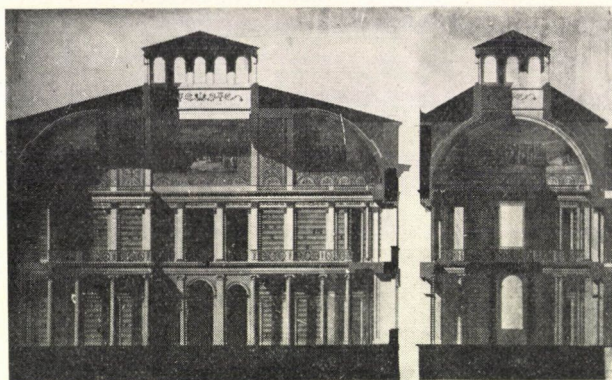
A várhegyi építkezést illetően eredménytelen volt az ismételt sürgetés. Csak a Szt. Anna templom ügyében sikerült Packh-nak elérnie, hogy a kamara megengedte az építkezés befejezését. Ennek során azonban (1836–1837) nemcsak az 1831. szeptemberében még hátrálékos munkát kellett elvégezni, hanem helyre kellett állítani az azóta eltelt öt esztendő alatt szenvedett károsodásokat is. Az ablaknyílások ugyanis elzáratlanul, az ajtó helye pedig csak félig elzárva várták az újarkezdést és a por-meg nedvességelepte falak között madarak tanyáztak.

Mialatt Packh sikertelen küzdelmet folytatott a különböző hivatalokkal a várbeli építkezés folytatásáért, a pannonhalmi kolostor újjáépítése zavartalanul folyt tovább. 1832. augusztusára elkészült a torony. Pannonhalmi krónikása, Czínár Mór [71], így emlékezik meg erről: „Mi sem aggasztotta jobban az új építésszt és a főmonostorban élő szerzeteseket, mint a templom nyugati falának lebontása és az új toronynak a templom törzsével való összekapcsolása, mert úgy látszott, hogy ez a fal tartja a templom egész tömegét. Ennek a nehéz munkának kiváló módon és szerencsésen történt elvégzése mindnyájunk előtt megerősítette ennek a kiváló építőművésznek hírnevét és jutalmul egy fél kurialis telket kapott a Füss nevű predialis községünkben [72]. ... A toronyépítés több mint 50 000 rajnai forintot emésztett fel a téglákon kívül, melyek házilag készültek.”

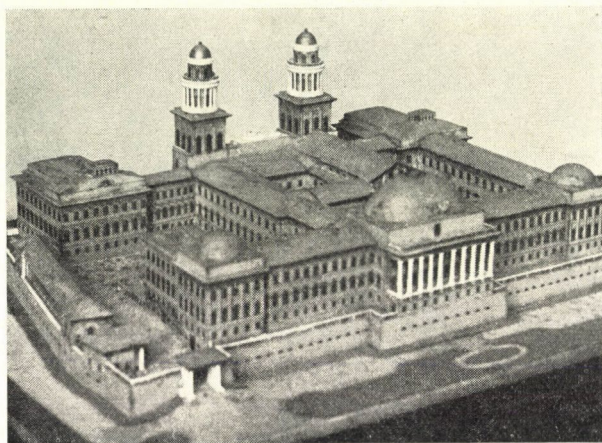
Még a toronyépítés befejezése előtt megbízást kapott Packh a könyvtár kibővítésére. Az 1833. áprilisában benyújtott terv szerint Packh az Engel-féle könyvtárteremmel szomszédos kisebb helyiségekből egyetlen ovális teret alkotott és azt tágas boltívvvel hozzákapcsolta a nagyobb teremhez (37. kép). Ezzel egyidejűleg átépítette a könyvtárárpület megroppant tetőszerkezetét, ami viszont szükségessé tette az épület falainak megerősítését és ezzel együtt az egész homlokzat átalakítását [73]. Ez a munka 1836. júniusában készült el. Ebben az évben készítette el Packh a kolostor további kiépítésének tervét is. E terv szerint a déli oldalon megépült volna a könyvtárárpület párdarabja és felemelkedett volna a második torony is, amint azt a könyvtárban kiállított makett mutatja (38. kép). Ennek a nagyszabású tervnek a kivitele azonban az anyagiak hiánya miatt előbb elhalasztódott, majd végleg elmaradt. A párja nélkül maradt torony így is színbólmává lett Pannonhalmának.

Mint a főmonostor „architectus conventualis”-a, Packh készítette a botanikus kert üvegházának (1836) és az épületesoport vízvezetékének (1839) tervét, továbbá még 1832-ben tervet készített Dénesd község [74] templomának restaurálására.

A pannonhalmi konvent jegyzőkönyvében 1835. november 7-ről feljegyezve találjuk, hogy a rend elfogadta a fürdői építkezésnek [75] 113 000 bécsi forint összegű költségvetését. A tervező nevét nem említi a jegyzőkönyv és nem találtuk az építkezés tervét és költségvetését sem. Megőrizte azonban a pannonhalmi levéltár Packh-nak 1835. április 27-én a „pater Bauinspector”-hoz, továbbá augusztus 10-én a pannonhalmi priorhoz intézett levelét [76], amelyekben Packh egyebek között a fürdői fürdőtelep újjáépítését illetően is utasítást ad. Balatonfüreden tehát már 1835-ben megkezdődött az építkezés, még pedig Packh irányításával és nyilván az ő terve szerint. És hogy mi épült ekkor Füreden, arról ugyan-csak Czínár Mór krónikája tudósít minket: „Ebben az 1836. esztendőben befejezést nyertek a fontosabb építkezések a tihanyi apátság fürdői savanyú-forrásánál. A ta-



37 A pannonhalmi könyvtár kisebbik termének terve — Hosszmetszet és kereszmetszet



38. A pannonhalmi kolostor kiépítésére Packh által készített terv makettje

paszttalat ugyanis azt mutatta, hogy ezen a helyen bőséges jövedelmet lehet elérni a lakások bérbeadásából. Ezért, midőn az 1834. évben, a Horváth úrék házában keletkezett tűzvész alkalmával az attól nyugatra eső rendi épületek is elpusztultak, jónak láttuk, hogy az alacsony falakra emeletet építsünk és — a plébános lakását a szomszédos dombra áthelyezve — ezt a három házat egybekössük és a vendégek használatára alkalmassá tegyük. Továbbá, hogy a magasabb rendű vendégek kívánságának is eleget tegyünk, a gyógyforrás keleti oldalán szép és nemes stílusú házat építettünk és onnan mindent eltávolítottunk, ami a szemet bántathatná. Megújítottuk tehát a régi fürdőt, felszereltük azt hideg és meleg vizet szolgáltató rézcsövekkel, új kádakkal, a hideg kópadló helyett fapadlóval és kifestettük azt. A tó vizét földalatti vascsöveken vezettük a főmedencébe, a fürdő számára savanyúvizet szolgáltató kutat pedig eltávolítottuk és föld alatti csővezeték fektetésével gondoskodtunk arról, hogy szükség esetén a főforrásból vezethessük a vizet a fürdőbe. Az édesvízű kúthoz meritőedényt szereltünk fel, a régi fürdő két szárnya közötti térségen csinos, falazott boltokat építettünk a kereskedők számára, vízmelegítő berendezést készítettünk, a szomszédos ligetet megtisztítottuk és finom közuzalékkal hintett sétautakat vágtunk benne. ... A következő évben pedig, mivel láttuk, hogy az oda tóduló sokaság szívesen fogadja próbálkozásunkat, megvásároltuk a savanyúforrással szomszédos szőlőt és az odavezető útra négyszeres fasort ültettünk a ligettől a szőlőig. A nap heve ellen védelmi szolgáló színeket vendégszállásokká alakítottuk át és más, sokkal tágasabb vendégházakat is építettünk a tó partján. Szaporítottuk a hideg fürdőket, az odavezető utat a tó és a szállások között feltöltöttük

és fákkal szegélyeztük, a kilátást akadályozó nádat kivágtuk a tóból, egyszóval az egész helynek új képet adtunk”[77]. A reformkor nemzedéke tehát a Packh terve szerint megújított Füredet ismerte és kedvelte meg. Az ő terve szerint épült volna a megújult Füred új temploma is, de korai halála miatt ez másképpen történt.

A fürdőtelepnek a XVIII. század második felében épült kápolnája már a XIX. század elején is kicsiny volt a fürdő vendégeinek befogadására. Több eredménytelen próbálkozás után, 1837 nyarán ismét megmozdult a fürdőtelep közönsége és új, tágasabb templom építését kérte a rendtől. És ekkor történt is annyi, hogy Packh elkészítette a füredi templom tervét. A halála után felvett leltárban ugyanis a dolgozószobájában talált rajzok között felsorolva találjuk a füredi templom tervét is[78]. Nem tudjuk, mennyi idővel halála előtt készítette Packh ezt a tervet, valamint azt sem, hogy az 1841–46. években végre mégis megépült templom számára miért kellett Fruhman Antallal új tervet készíttetni és miért nem Packh tervét használták fel. Az azonban bizonyos, hogy a balatonfüredi templom emlékeztet az esztergomi Szt. Anna templomra, Packh János alkotására[79].

*

A hagyatéki leltár a balatonfüredi templom tervével együtt említi a „komáromi templom” tervét is. Ez aligha lehet más, mint a komáromi Rozália-templom terve. Ez a templom ugyanis egyszerűbb kivitelű mása az esztergomi Szt. Anna templomnak (39. kép).

A Rozália-templomot Komárom város építtette abból a kártalanítási összegből, amelyet a hadikínestártól kapott a régebbi Kálvária- (más néven Rozália-) templomért, amely a Kisduna partján állott. Ezt 1839-ben lebontották és helyére építették a vár pozsonyi kapuját. Még ugyanez év nyarán kezdték el az új Rozália-templom építését és más templom nem épült Komáromban ebben az időben. Az építkezés számadásai megvannak Komárom város levéltárában, de a tervező neve nem tű-



39. A komáromi Rozália-templom

nik ki ezekből az iratokból. Mégsem lehet azonban kétséges, hogy a templom Packh terve szerint épült. A már említett hasonlóságon kívül erre utal az is, hogy 1839 nyarán Packh még életben volt és Komárom városának semmi oka sem lehetett arra, hogy figyelmen kívül hagyja azt a tervet, amelyet az egyházmegye főtemplomának építészé készített, aki — útban füssi birtokára — ismételtén átutazott Komáromon[80].

*

1837-ben megújították az Esztergom-belvárosi ferences templom tornyát, amely addig zsindelyezett sártortóval volt fedve. Az új, hagyma alakú toronysisak Packh terve szerint készült[81]. 1886-ban a mai napig is álló hegyes toronysisakot tették a helyére, de az 1876. évi árvíz alkalmával Beszédes Sándor által készített fénykép megőrizte a Packh-féle toronysisak képét.

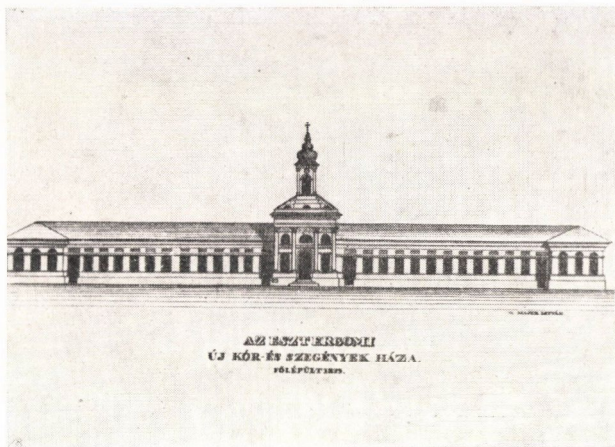
Az 1838. évi árvíz súlyos károkat okozott Esztergom-ban. Packh János háza is 2000 forintra becsült kárt szenvedett. A helyreállítás munkájában Packh készséggel segítette a várost. Tanácsal szolgált a szükségessé vált utcarendezést illetően és elkészítette a város új kórházának a tervét. Ezt a tervet csak a Majer István rajzából ismerjük (40. kép), de az épület némi változtatással ma is áll (Zalka Máté u. 124—126. — Szociális otthon). A kápolna homlokzatán barokk kapukeretet találunk a klasszicista ablakok alatt. A város ugyanis azt kívánta, hogy a régi kórház kápolnájának használható részeit építsék be az új kápolnába[82].

*

Packh 1835 után sem szűnt meg beadványokkal ostromolni a kamarát a várbeli építkezés újrakezdése érdekében, sőt még a káptalan közbenjárását is kérte. A kamara azonban továbbra is csak halasztotta az ügyet, a bazilika félbehagyott épületén pedig mindig jobban láthatóvá vált a pusztulás. A félig beboltozott szentélyt még 1831 őszén ideiglenes tetővel fedték be, de a csupán egy télre szánt tető az évek múltával már alig nyújtott védelmet. A kupola hatalmas nyílása teljesen nyitottan állott, mert ide még szükségstetőt is csak akkor tehettek volna, ha a nyílást körülvevő falakat egyenlő magasságra emelik fel. A kupola nyílásán keresztül már a kriptába is behatolt a nedvesség. A bazilika épületét körülvevő állványok elkorhadtak, a szabad ég alatt felhalmozott építőanyag és eszközök romlottak, kallódtak. 1838 januárjában Packh már csak a védőintézkedéseket sürgette a kamaránál. Ennek a beadványnak valóban bürokratikus gyorsaságú elintézéséért októberben bizottságot küldött ki a kamara, ismét Nobile vezetésével. A bizottság megállapította a bajokat és Packhra próbálta hárítani a felelősséget, ő azonban hivatalos irataival igazolta, hány sikertelen kérelmet terjesztett elő az épület állagának és az anyagoknak megvédése érdekében.

Ennek a vizsgálatnak volt annyi eredménye, hogy most már Nobile is javasolta a kamarának a védőintézkedések elrendelését, de erre már csak a következő tavasszal került volna sor. 1839 elején azonban végre megtörtént a Rudnay Sándor halála óta üres érseki szék betöltése és ezzel véget ért az érseki javadalom kamarai igazgatása.

*



40. Az esztergomi kórház terve — Homlokzat

Kopácsy József veszprémi püspök, Esztergom új érseke, 1839. május 28-án vette át az esztergomi egyházmegye kormányzását. Már előzőleg tájékozódott az esztergomi viszonyokról és beiktatása után nyomban intézkedett. Packh ismételt kérése ellenére feloszlatta az építési hivatalt és a jószágigazgató hatáskörét a várhegyi építkezésre is kiterjesztette, a munka műszaki irányítását azonban továbbra is Packh kezében hagyta.

Hét évi várakozás után ez is nagy eredmény volt Packh számára, aki időközben a polgárjog megszerzésével még szorosabban Esztergomhoz kötötte magát[83]. Friss lendülettel fogott a munkához, mert végre remélhette, hogy megéri az építkezés befejezésének örömét és dicsőségét és ezzel együtt jutalmát is. A következő hónapokat az előkészületek foglalták el, hogy 1840 tavaszán elkezdődhessék az építés munkája. Már csak a tél néhány hónapja választotta el Packhot az újrakezdés várva várt napjától, de ez a nap sohasem virradt fel számára. A 43 éves, alkotásvággyal teli építész 1839. október 8-án, dolgozószobájának könyvei és rajzai között rablógylkosság áldozata lett[84]. Két nappal később, október 10-e délutánján, a bazilika kriptája fogadta be tervezőjének testét[85].

*

A Packh halálával árván maradt építkezés számára új vezetőről kellett gondoskodni. Kopácsy — Pyrker László egri érsek ajánlására — Hild Józsefre bízta a munka folytatását. Hild mellőzött minden korábbi tervet és a saját elgondolása szerint épített kupolával koronázta meg Kühnel és Packh hatalmas épület-hasábját és vette körül azt a méltóságteljes tornyokkal és a lenyűgöző előcsarnokkal. Érthető tehát, hogy a későbbi nemzedék előtt egyre jobban elhalványult a tragikus sorsú Packh János emléke. Ezért tartottuk illőnek, sőt szükségesnek is, hogy emlékezetbe idézzük pályáját és alkotásait.

Prokopff Gyula

J E G Y Z E T E K

1 Az általános építészettörténeti művek terjedelmén túl csak Edvi Illés Gyula (Az esztergomi főszékesegyház — Bp. Franklin társ. — 1929.) és Levárdy Ferenc (Pannonhalma építészettörténete — Művészettörténeti Értesítő — 1959. 1. szám.) foglalkoztak Packh János munkásságával, de csupán az esztergomi bazilikával, illetőleg Packhnak pannonhalmi alkotásaival.

2 A primási levéltár Rudnay iratai között (Archivum ecclesiasticum — Acta cardinalis Rudnay — P. E. no. 32.) négy kötegyit tesznek ki az építkezésre vonatkozó iratok. Ezen kívül vannak

az 1822—1839. években fennállott építési hivatal (Central-Bauamt), valamint az építési pénztár (cassa aedilis) könyvei és iratai, amelyek több mint száz kötetre, illetőleg iratcsomóra terjednek. Közülük kiemeljük a „Dispositions-Protocoll” című sorozatot, valamint az „Excerpte aus den Amtsbüchern des Graner Basilica-Bauamtes von Jahr 1822. bis Ende 1831.” című kötetet, amely összefoglalva nyújtja a Rudnay-korszak fontosabb adatait. (A szövegben említett források — ha nincs egyéb megjelölés — a primási levéltárban vannak.)

Az 1821–1838. évekből származó és a primási levéltárban őrzött rajzok száma szintén meghaladja a százat. Vannak még ilyen rajzok az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár rajzgyűjteményében is. Ezeket 1924-ben vásárolta a könyvtár Goldschmidt Sándor budapesti régiségkereskedőtől.

Az esztergomi építkezés modelljei, továbbá Packh Jánosnak olajfestésű arcképe az esztergomi bazilika építéstörténeti kiállításán vannak.

A pannonthalmi könyvtárban van – néhány rajzon kívül – a kolostornak Packh által tervezett, de csak részben megvalósult kiépítését ábrázoló makk.

3 A Packh családnév 1794-ben, a házastársak Miklós nevű gyermekének keresztelésekor fordul elő először a kismartoni anyakönyvben. Ebből arra kell következtetnünk, hogy az idősebb Packh János Mihály nem kismartoni származású és a házasságkötésnek is másutt kellett történnie. Kismartonon kívül kellett születnie a házaspár Ferenc (1787, vagy 1788) és Lipót (1791) nevű gyermekeinek is, akiknek születési évére csupán a halálozási, illetőleg a házasságkötési anyakönyvi bejegyzésben megadott életkor alapján tudunk következtetni. A szülők házasságkötése 1783–1788 között történhetett, mert Kühnel Anna Mária egy 1783 júliusában történt keresztelés alkalmával, ahol a keresztanyai tisztet töltötte be, hajadonként van említve. Már Kismartonban születtek a házaspárnak Miklós (1794), János (1796), Károly (1798) és Mihály (1804) nevű gyermekei. Az apa foglalkozását előbb subinquinus-ként (házatlan zsellér), majd cassinarius-ként (kasznár), utóbb pedig fürstlicher Baucontroller-ként (hercegi építési ellenőr) jelöli meg az anyakönyv. (Ezeket az adatokat a kismartoni püspöki iroda volt szíves közölni a Schlossgrund-Oberberg-i plébánia anyakönyvei alapján.)

A testvérek közül Ferenc előbb kertetész volt Kismartonban, majd Esztergomba telepedett át és a Bauamt actuarius-a (jegyző) lett. A többi testvérrel a Packh János tragikus halálát követő családi viszálykodás irataiból tudjuk, hogy Lipót az Esterházyak bécsi házában (Wallner Strasse) felügyelője (domus inspector), Károly órásmester volt Bécsben, Mihály pedig Pozsonyban lakott. Miklós 1832 óta több éven át Esztergomban tartozkodott öccsének, Jánosnak házában és segítőtje volt munkájában. Korábban szármolás és könyvelés tanításával foglalkozott és 1826-ban tankönyvet is adott ki „Allgemeine-Rechnung- und Buchführungswissenschaft” címmel. (Buda, Beimel József nyomdája.)

4 A Kühnel családra és Kühnel Pálra vonatkozó közelebbi adatok megtalálhatók a szerzőnek „Kühnel Pál építész (1765–1824)” című cikkében. (Művészettörténeti Értesítő – 1972. I. szám.)

5 A „Hormayrs Archiv für Geschichte Statistik Literatur und Kunst” 1827. június 18-i számában az S. R. – i. jelű szerző így ír a „Der Graner Dom” című cikkében (p. 406–408.): „Diese Kata-komben verdanken ihren Entwurf und ihre Vollendung dem ein-sichtsvollen Architekten J. B. v. Packh dessen Leitung der ganze grosse Bau mit so gekröntem Erfolge anvertraut ist... Das Ver-dients des Verfassers dieser Werke Herrn J. B. v. Packh wird um so grösser, wenn man bedenkt, dass diese Säulen und Mauerwerke als Fundament zu dem Kirchen-Propyleum, zu den Chorsäulen und zu den Dom-Capellen dienen, dass also diese herrliche Kata-komben, welche das schönste Zeugnis einem im Vaterlande erzogenen und ausgebildeten, jungen Künstler geben, mit der Fundirung des Domes unter einem entstanden sind, ohne dass sie absolut planmässig hätten bahndelt werden müssen.” – Meg kell jegyeznünk, hogy Josef Hormayr az egész Habsburg-birodalmat egységes hazának tekintette és folyóirata éppen ennek a szemléletnek szolgálatában állott.

6 A bécsi Akademie der Bildenden Künste rektori hivatalának értesítése szerint az akadémia anyakönyve a következőket tartalmazza Packh Jánosra vonatkozóan: „Kath. 15 Jahre alt, fürstl. Esterhasischer Bau-Controllors Sohn von Eisenstadt, wohnt bey seinen Vatern Herrn Kühnel in der Josefstädter Kaisergasse No. 174. Eintritt in die Akademie: 10. Juni 1811. Am 19. Jänner 1812. wurde ihm ein Zeugnis ausgestellt.” – Packh János bécsi tanulmányait említi Fleischer Gyula is a „Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián” című művében (Bp. 1935.).

7 Ringer József (1755–1833) a bécsi akadémián tanult. 1790-ben Sopronban telepedett le. Ő építette egyebek között a soproni kaszinót és kórházat, a horpácsi és nagyecenki kastélyt, valamint a nagyecenki kriptát. 1803-tól Kismartonban élt mint az Esterházy család építőmestere. (Zádor Genthon: Művészeti Lexikon IV. köt. 74. p.) A Packh Jánosra vonatkozó adatot Ringer János (József fia) közölte az igazgatósággal, aki az igazgatóság szolgálatában állott, mint az aradi kerület vezető építésze.

8 Keresztnév hiányában nem állapítható meg hogy id. Zitterbarth Jánosról vagy id. Zitterbarth Mátyásról van-e szó. Mindkettő Bécsben tanult és 1803. illetőleg 1804. óta a pesti kővimes-céh tagja volt (Művészeti Lexikon IV. köt. 774–775. o.).

9 Kassalik Fidéi pesti építőmester (1760–1830.) Ő építette a Budapesti-terézvárosi templomot. (Művészeti Lexikon II. köt. 576. o.)
10 Ennek érzékeltetésére megemlíttjük, hogy a két kanonoki háziorv között a Várhegyre vezető lejtő szélessége 50 öl. A Barkóczy-kori terv szerint ez csak 10 öl széles lett volna. – Egy bécsi öl = 1,806 méter. Egy ölben 6 láb, egy lábban 12 hüvelyk van.

11 A kanonoki házak építőmestere Kimnach Lajos (1785–1866) budai építőmester volt. Vele építtette fel a káptalan a kegy-

uraságához tartozó Dág község (Komárom megye) templomát is. – Kimnach műve a budai (Bécsikapu tér) evangélikus templom. (Művészeti Lexikon II. köt. 618. o.)

12 Az építkezés céljára szolgáló összegnek az uradalmi pénztártól elkülönítve történő kezelését azért tartották szükségesnek, mert az építkezés első időszakában jelentős adományok is történtek az építkezés céljára és még a látszatát is elkerülni akarták annak, hogy ezeket nem kizárólag az építkezés céljára használják fel. Az adományok azonban egyre csökkentek és utóbb már egyedül az uradalom által átutalt összegek táplálták ezt a pénztárt. Ennek ellenére az építési pénztár tovább is fennállott egészen 1839-ig.

13 A pozsonyi építész családból származó Feigler Ferenc 1790 óta volt az érsekség esztergomi uradalmának építőmestere. Meghalt 1831. november 9-én.

14 Ezt a tisztet Mathes János töltötte be, aki 1802 óta állott az érsekség szolgálatában és uradalmi számvényőként halt meg 1848. február 13-án. Az 1827-ben megjelent műve: „Veteris arcis Strigoniensis monumentorum ibidem erutorum aliarumque antiquitatum lythographicis tabulis ornata descriptio” (Esztergom Beimel-nyomda) nélkülözhetetlen forrás a Várhegy helyzetét illetően.

15 Packh – miként Kühnel sem – nem tartozott semmiféle céh kötelékébe. Építésként való alkalmazása ennek ellenére sem ütközött a céhek iparüzési privilégiumába, mert a rendi társadalom jogfelfogása a nemesi kiváltsághoz tartozónak tartotta, hogy a földesúr a saját nemesi birtokán bárkivel építtethet, akár tagja az a céhek, akár nem.

16 Ezzel az adott okot hogy Feigler ellene szegült Kühnel utasításának.

17 Az építési hivatal előtt a vizivárosi Szt. János utca egyik házában (ma: Óvoda u. 8.) volt, 1828 tavaszán pedig átköltözött a Várhegyen levő régi kaszárnya épületébe, amelynek a létesítendő várműzeum céljára való átalakítása most van folyamatban.

18 Az „Excerpte...” című kötet adatai. Az 1822 májusa előtti költségekről csak annyit mond ez az összeállítás, hogy azok összege megközelíti az 500 000 bécsi értékű forintot. A bécsi értékű forint (Wiener Währung = papíros-forint) kisebb értékű volt az ezüst-forintnál (Conventions-Münze). Az értékarány ismételtlen változott az 1829–1834. években, 1 ezüstforint 2 forint 30 krajczár papírpénzzel volt egyenlő értékű.

19 A mérő a méterrendszer behozatala előtt használatban volt úrmérték. Többféle mérő volt. A pozsonyi mérő 62 1/2 liternek felel meg. – Az építkezéshez szükséges meszet részint az esztergomi uradalom mészegetőit (Bajót, Süttő) szolgáltatták, részint vásárlás útján szereztek be más Esztergom környéki mészegetőkből (Pilis-szentlélek, Csolnok, Sársáp).

20 Az 1821. évi talajgyegetési munkát az Abaúj megyei Alsómecenzéf községből való földmunkások (Teichgräber) végezték. 60 évvel korábban, a Várhegynek Barkóczy érsek idejében megkezdett planirozására szintén mecenzfákat szerződtetett az uradalom, Packh helybéli munkásokat alkalmazott erre a munkára. – Packh 1–10. sorszámú, illetőleg a–g betűkkel jelölte meg a Várhegynek azokat a részleteit, ahol talajmunkát kellett végezni. Az egyes részletekre vonatkozóan kötött szerződések megjelölik a végzendő munkát (falbontás, föld ásás), valamint azt is, hová kell elhordani a kitermelt földet és törmeléket. Ezek az adatok esetleg felhasználhatók lesznek a tervbe vett átszámoláshoz.

21 1823-ban, a Bakócz-kápolna alapfalának szétbontásakor, ugyanilyen kövek kerültek elő.

22 Az „Excerpte” így ír erről: „Zu bemerken ist, dass an dieser Stelle schon in früheren Zeiten derlei Steine kunstgerecht gebrochen wurden, wovon vier ordentlich abgeritzte Steinwand und ein in dieser Wand gehauenes Capital Zeugnis gab. Aus der An-wuchs der Eichenstämme lässt sich vermuten, dass solches vor Jahrhunderten geschah.” – Packh a „Rudnay-Werksteinbruch” nevet adta ennek a bányának. Utóbb a Szamárhegy más részén is találtak hasonló minőségű követ.

23 E termőmódosítás következtében a már korábban elhelyezett alapkö főle nem a szentély, hanem a kupola alatti térség északnyugati része alá került.

24 Kühnel terve szerint a bazilika északi oldalkápolnája (a szt. István-kápolna) szintén keletelt lett volna.

25 A domborművekkel díszített és eredetileg aranyozott, illetőleg ezüstözött réztáblák már a XVII. század végén is nagyon kopottak voltak. (Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna – Bp. 1955. 95. o.) – A Dispositions-Protocoll 1823. évi 57. tétele szerint: „Das... Kupfer... von der Bakoczischen Kapelle sowohl in Platten, als auch in Stangen soll gehörig abgewogen und von Herrn Baurechnungsführer ordentlich in Empfang genommen werden... Von der abgetragenen Bakoczischen Kapelle Kupfertafeln unterschiedlicher Grosse an Gewicht 2215 Pfund, gegossene Kupferstangen 3568 Pfund.” Ezt a rezet a következő évben eladták Platz János esztergomi rézművesnek mázsánként (100 font) 70 forintért. – A jelenlegi kupola 1875-ben készült Lippert József terve szerint.

26 A kápolna bontása körüli gondosság jellemzésére megemlítjük, hogy a szükséges állványzat és emelőgép kezelésére külön két ácsesegédet rendeltek ki, akik Gramling Ignác uradalmi ácsmester felügyelete alatt végezték munkájukat. A kibontott márványlapokra való felügyelettel külön kőfaragóesegédet bíztak meg. A bontást

végző kőfaragók 3 forint napibért kaptak, ugyanakkor a másutt dolgozó kőfaragók bére csak 2 forint volt.

27 Packhnak 1831. szeptemberében Majláth kamarai biztoshoz intézett jelentéséből.

28 Ennek példái közül megemlítiük az üregek téglagyártását, továbbá, hogy az alapok ásásakor kitermelt jó minőségű agyag feldolgozására ideiglenes téglaféltetőt rendezett be a helyszínen, 1830-ban pedig megkezdte a téglaféltetőnek széntüzelésre való átállítását.

29 Alois Pichl (1782–1856) osztrák építész (Thieme-Becker: Künstlerlexikon – XXI. kötet p. 585.) ezúttal Görög Demeter udvari tanácsosra hivatkozva jelentkezett Rudnaynál. Levelében (1824. jan. 12.) megemlíti, hogy édesanyja magyar, „eine geborene Schomody von Colosvard aus Pest.”

30 Koch Henrik (1781–1816) építette a főtí kastélyt (Művészeti Lexikon II. köt. 658. o.) – Őt gróf Barkóczy János ajánlotta Rudnaynak. Levelében, mely az Ung megyei Pálócán, 1824. február 21-én kelt, egyebek között ezt írta: „Architectus idem (ti. Koch) hic, inter nos 14 annos transegerit, per quos tam artis, quam gustus non secus et moralitatis suae tanta omnino ediderit specimina, quod quicunque ad has veniat partes et opera illius videat, certe omnia illa admiratur. Sex inter dominatus hic, utpote duos comites Sztáray, comes Waldstein, comes Andrassy, Okolitsányi et me, castella, ecclesias, parochias, domos viridarias, aedificia oeconomica omnis generis, hortos anglicos, novissimi et selectissimi gustus, perfectissimi aequae artis, ad contentum omnium posuerit, ita ut revera dici possit, quod facta et acta illius loquantur, artem et talenta illius testentur.”

31 Engel József (1776–1827) építette a nagyannai templomot, a csákvári kastélyt, a váli templomot és ő kezdte el a pannonhalmi kolostor átépítését, melyet utóbb Packh folytatott. (Művészeti Lexikon I. köt. 624. o.) – Gróf Esterházy József kancelláriai tanácsos Rudnayhoz írt ajánló levelében (1824. febr. 2.) említi, hogy ő ismeri Engelt „a tempore, quo Kismatronii, Csákvárinii et Keszthelénii structuras operam daret”, továbbá, hogy Engel „majorem anni partem in Hungaria, inque Strigoniensi vicinitate transigat.”

32 Az akó régi folyadékmérték, kb. 50 literrel egyenlő.

33 Az idézetek az említett leveleknek hitelesített másolatából valók, amelyek Packhnak 1834. február 28-án kelt és a kamarához intézett jelentéshez E./J. jel alatt mellékelve füzetben találhatók.

34 A Süttő és Tardos községek határában fekvő uradalmi márványbányákban Ludwig van Remy a tervezésre kapott megbízás után vizsgálatot tartott és vizsgálatának eredményéről az 1820. július 15-én kelt jelentésében (Primási levéltár – Archivum juridico-oeconomicum – Titulus 28.) számolt be. Eszerint a Süttő határában található szürke márványból nagyobb tömbök és oszloptörzsek is kitermelhetők. Ugyanez volt a véleménye a Kühnel által kiküldött kőfaragópallérnak is. A termelés megkezdése után azonban Schroth András szobrász és az uradalmi kőfaragók is megállapították, hogy ez a márvány nem alkalmas a szükséges méretű oszlopokhoz. Tatai és győri kőfaragómesterekkel, majd bécsi szakértőkkel is megvizsgáltatta Kühnel a márványt, de végül is el kellett állnia attól, hogy azt oszlopok céljára felhasználja.

35 Giuseppe Pisani (1757–1839) 1821 óta a modenai akadémia igazgatója volt (Éber I.: Művészeti Lexikon – II. köt. 305. o.) – A kész síremléket már 1825-ben Esztergomba szállították, de mivel a kápolna még nem épült fel, egyelőre a kriptában helyezték el. – A szoborművet Ferdinand és Miksa főhercegek készíttették.

36 Rudnay más megbízásokat is akart adni Ferenczynek. Két anyagszobor gipszmodelljét el is készítette Ferenczy, de Rudnay halála után sem ez, sem más terv nem valósult meg.

37 A kertet a Várhegyre vezető szerpentin út építésekor szüntették meg (1861–63). – A szeminarium épületét Hild József építette a már korábban elkészült alapokra.

38 Jahrbuch des k. k. Polytechnisches Instituts – 1826. p. 123. Az ismertetést Prechtl János József, az intézet igazgatója írta.

39 Címe: „Neue Bauart mit hohlen Quaderziegeln, oder Abhandlung über die vielen und vortrefflichen Eigenschaften dieses Baumaterials, dann über ihre Erzeugung und über ihre Anwendung bey allen Bauten überhaupt, so wie ihre Verbindung zu allerley Gewölben – von Joh. Bapt. Packh dirig. Architecten des Metropolitanbaues Sr. Eminenz des Herrn Cardinals, Fürst Primas von Ungarn etc. – 1831. – gedruckt bey Joseph Beimel, Besitzer der Graner und einer Pester Buchdruckerey.” – Lásd a szerzőnek „Az első üregek téglagyártása Magyarországon” című cikkét (Építőanyag – 1963. I. szám 31–36. o.) – Petrik Géza a „Magyarország bibliographiája 1712–1860” című művében (Bp. 1891. 3. köt. 16. o.) említi Packhnak egy másik szakirodalmi munkáját is: „Neuerfundene feuerfeste und wasserdichte Spardächer, ein vorzügliches Mittel zur gänzlichen Abwendung der Feuergefahr von den Dächern und Ortschaften, und zugleich wegen ihrer schönen Form ein Mittel zur Beförderung der reinen Architectur. – Pest, 1830. Beimel, 8–r. 122. l.” – de ennek a könyvnek egyetlen példányát sem tudtuk feltalálni.

40 „Hírnök” 1839. október 14-i számában megjelent tudósítás említi, hogy az elrabolt értéktárgyak között volt a Metternichtől kapott szelence is.

41 1855-ben restaurálták a templomot. Valószínűleg ekkor bontották el az ovális tér kupolaboltozatát, valamint a torony legfelső szakaszát.

42 1871-ben Simor János érsek megnagyobbíttatta a templomot, a tornyot pedig magasabbra vettette. A második világháború alatt súlyosan megrongálódott a templom, a berendezéséből csak az oltár két anyagszobra maradt meg.

43 Maga Packh így jellemezte tervét az 1829. február 9-én Rudnayhoz írott levelében: „Das grössere Ansehen, welches dieser Plan gegen jenen (ti. a Verner-féle terv) gewährt, entsteht durch die reinen Verhältnisse der Architectur und das zierliche in denen abwechselnden Theilen des Styles, und dieses Ansehen vermehrt keineswegs den Kostenaufwand.”

44 Ezt a kápolnát Iványi János esztergomi kanonok, az 1827. augusztus 26-án elhunyt Benyovszky János nagyprépost végrendeletének végrehajtója építtette 1829-ben, az utóbbinak a szt. Tamás-hegyen levő sírja fölé. – Packh halála után a hagyatéki terhei között felsorolva találjuk Treitschek Farkas esztergomi közműmester 48 forintnyi követelését, mint a szenttamási kálvária építésénél végzett munkájának díjából még hátralékos összeget. Valószínűsítő adatként szolgál még az is, hogy Packh mint a kanonoki házak építésének felügyelője és Iványi mint a káptalan megbízottja, kapcsolatban voltak egymással.

45 Rudnay halála után, a Packh elleni támadások során több hibát véltek találni ezen az épületen. A kifogások egyike volt, hogy az oldaltornyokat csak nehézkesen lehet megközelíteni és nem lehet elhelyezni bennük a szükséges nagyságú harangot. Packh ekkor felvetette annak lehetőségét, hogy különálló harangtoronyt épít a templom mellé, ez azonban – nyilván költségkímélés okából – nem valósult meg. – Kazinczy Ferenc Pannonhalmáról hazafelé utazva 1831. április 13-án járt Esztergomban és az akkor már befejezéséhez közeledő templomról így emlékezik meg: „Oh, ha annak lámpát nem adnának, oh, ha tornyoskákat sem!... De a keresztény cultus harangokat és az új izlés a kupolára lámpát kíván.” (Kazinczy Ferenc utazásai – Pest, Ráth M. – 1873. 48. o.)

46 Ezeket a rajzokat a Komárom megyei Levéltár őrzi. – Az északi szárny földszintjén épültek a börtönök (később kocsiszinné alakították át). – Packh halála után itt tartották fogva a gyilkosságra való felbujtással gyanúsított özvegyet.

47 Pyrkér leveleinek hitelesített másolata a 33. jegyzetben említett füzetben található.

48 A sokszorosított tervrajzok megtalálhatók az egri érseki levéltárban, valamint az esztergomi Főszékesegyházi könyvtár rajzgyűjteményében.

49 Packh megokolásának ismeretében nincs szükség annak feltevésére, hogy Pyrkér megváltoztatta a Packh-féle tervről alkotott ítéletét, különösen, hogy mások véleményére figyelemmel tette ezt. (Voit Pál: Az egri főszékesegyház – Eger, 1934. 18. o.) Az egri érseki levéltárban nincsen nyoma annak, hogy a szétküldött litográfiaakra akár csak egyetlen észrevétel is érkezett. Kazinczynek Voit által idézett szavain kívül senki másnak a véleményét nem ismerjük. Ez pedig („... nem kérdés, hogy jó lesz-e...”) egyáltalán nem tekinthető negatív véleménynek.

50 Pyrkér érsek kéziratos önéletrajza a bécsi Nationalbibliothek kéziratgyűjteményében van. (Ser. nov. 4446.)

51 Ezen a véleményen van Voit Pál is. (Már idézett művében, 30. o.)

52 A pannonhalmi, valamint a többi bencés építkezésre vonatkozó forrásainkat: Protocolum actorum conventus S. Martini ab anno 1816. usque 1841. – Diarium monasterii S. Martini – 1832. évi építési iratok – Czinár Mórnak „Monasterii S. Martini, sacri montis Pannoniae Historia” című kéziratos művét, valamint Packh tervrajzait – a pannonhalmi levéltár őrzi.

53 Ezek a rajzok részint a primási levéltárban, részint a Főszékesegyházi Könyvtár rajzgyűjteményében vannak. Az utóbbi helyen van a levél is. – Valószínűleg ezekre a rajzokra vonatkozik Balogh Jolánnak az a megjegyzése (Az esztergomi Bakócz-Kápolna – 1958. – 19. o. és a 30. jegyzet), hogy Packh romantikus stílusú tervváltozatot is készített az esztergomi bazilikához.

54 A már említett Hormayr-féle Archivon kívül a Pesten megjelenő „Iris” 1826. évi 62. és 1827. évi 49. 50. és 107. számában, a Stuttgartban megjelenő „Kunstblatt” 1828. évi 25–27. számaiban, a bécsi „Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt” 1829. évi 74. számában, valamint a „Vallási és Egyházi Tár” 1832. évi 1. füzetében találunk tudósítást az esztergomi építkezésről. – dr. K. G. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexikon-jának X. kötetében (München, 1841. p. 453.) ír Packhról, Caroline Pichler pedig a „Denkvürdigkeiten aus meinem Leben” című művében (Wien, Pichler-Verlag – 1844. – II. kötet p. 76–79.) emlékezik meg róla.

55 „Homines hi elatae mentis subjugationem omnium dinastiarumque suam unice quaerunt” – írta Feichtinger Ferenc esztergomi tiszttartó a Mérey Sándorhoz írt 1822. július 28-i jelentésében.

56 Packh János szülein kívül itt van eltemetve Mária nevű leánya, továbbá Packh Ferenc a feleségével és leányával, valamint Münzbergerné sz. Paumon Katalin, akinek a rokoni kapcsolata ismeretlen. – 1944–45 telén bombatalálat érte a sírt. A síremlék ledől és azóta sem állították fel.

57 A házasságkötés az Esztergom-vízivárosi plébánián van anyakönyvezve. A Krotky-család ugyanis a Vízivárosban lakott (Bajcsy-Zsilinszky u. 53.)

58 A házassági szerződés a Komárom megyei Levéltárban van Packh János hagyatékának iratai között. – Packh Máriának anyai

örökségéből jelentős vagyona volt értékpapírban a bécsi városi tanács kezelésében. 1834-ben anyai nagynénje után örökölt egy bécs-belvárosi (Petersplatz) házrészét és nagy mennyiségű ékszert.

59 A felvállás 1830. augusztus 26-án történt. (Esztergom királyi város 1830. évi törvényszéki jegyzőkönyve a Komárom megyei Levéltárban).

60 Az átalakításhoz szükséges anyagot és munkát — Rudnay engedélyével — a Bauamt szolgáltatta.

61 „Die dermalige Dotation des Architecten um so völliger hinreichend ist, als selbe die Bezüge aller hiehländigen, zum Teil sehr geschickten dirigierenden Ingenieure und Cameral-Architecten, selbst des dirigierenden Ingenieuren von ganz Croation und Slavonien, wie des küstenländischen verdienstvollen Bau-Directors Baron v. Portner weit übersteigt” — írta Rauchmüller az 1832. június 18-i jelentésében.

62 A vélemény aláírói közül csak Hüppmann Ferencről van közelebbi adatunk Fleischer Gyulának már idézett műve alapján. Eszerint a pesti származású Hüppmann Ferenc, rajzoló a m. kir. építészeti hivatalban, 30 éves korában, 1809. november 9-én iratkozott be a bécsi akadémiára és 1812-ig az építészeti szakosztály növendéke volt. 1811-ben ezüst érmet nyert.

63 Sebastian de Maillard: Die Mechanik der Gewölbe in ihrem ganzen Umfange abgehandelt für Architecten und Kunstverständige — Pest, Hartleben — 1817.

64 A céhek nem vették szívesen az új tagok jelentkezését és ha előbb-utóbb teljesítették is a kértet, nem nagyon siettek vele.

65 Packh soha, még az építési igazgatóság személyzete részéről ért támadásokkal szemben sem hivatkozott iskolai vagy éppen akadémiái végzettségére, de annál inkább gyakorlati ismereteire, olvasmányaira és elméleti tanulmányaira. — A hagyatékú leltár felsorolja a Packh dolgozószobájában talált könyveket is. Szépirodalmi, történeti és földrajzi művekben kívül ötféle lexikon még több enciklopédikus természetudományos mű, német, magyar és francia szótárak és a csak csoportosan említett „geometrikus jegyzékek”, „külömbféle mechanikus kis könyvkécskék”, „mechanikus rajzolatok”, „építészeti rajzolatok”, „görög és római architecturái tehoriák” mellett ott voltak: Franz Sax: Bauökonomie, Barotzi-Vignola: Baukunst Mertzburg: Mathematik, Rechnen und Messkunst, Klinghorn: Hydraulische Pressen, Stöger: Mathematisch-praktisches Werk. — Packh Mihály említi egyik levelében, hogy segítségére volt testvérének a latin és francia nyelvű szakkönyvek olvasásában. — Az az állítás, hogy Kühnel pallérként alkalmazta Packh-ot, teljességgel valótlan. Rauchmüller állításával szemben az írásbeli dokumentumok hosszú sora bizonyítja, hogy Packh „Architects-Adjunct”-ként kezdte meg munkáját Kühnel mellett. — Az esztergomi építkezés főpallérja Dombach János volt, akit Kühnel még 1821-ben hívott Bécsből Esztergomba és Packh haláláig ebben a beosztásban volt. Később az esztergomi kőműves céh tagja lett.

66 Az eredeti rajzokat némileg pótolja a főhomlokzat tervének kisméretű, sokszorosított másolata a következő szöveggel: „B. Project der k. ung. Landes-Oberbaudirection.” Ez a kép Feigler János (Ferenc fia) esztergomi építőmester mintakönyvéből került elő. A mintakönyv a primási levéltár rajzgyűjteményében van.

67 „...solche in jeder Hinsicht sehr fleissig, nett und rein von leberfarben Marmor hergestelt ist.”

68 A bazilika dunai homlokzata Rudnay halálakor már készen állott. Hild ezt teljesen újjáépítette, így a kifogásolt díszítéseket csak a bazilika ekkori állapotát feltüntető rajzról ismerjük.

69 Ezek a domborművek ma is helyükön vannak. — Zádor Anna éppen ezeknek a képét nyomatta a bazilikát ismertető füzeté borítólapjára. (Zádor Anna: Az Esztergomi főszékesegyház — Corvina Kiadó 1970.)

70 Pietro Nobile (1774–1854) Rómában tanult, 1807 óta Trieszt város építési igazgatója, 1818 óta a bécsi Akademie der Bildenden Künste építészeti osztályának igazgatója. Művei: Triesztben templomok és világítótorony, Bécsben a Volksgartenban levő Theseus templom, Grazban színház stb. (Thieme—Becker-féle Lexikon XXV. kötet p. 493.) — Nobilenek az esztergomi bazilika befejezéséhez készített rajzai megvannak a primási levéltárban, valamint a bécsi Albertinában. Ez utóbbiakat Pálkás László ismertette: „P. Nobile tervei az esztergomi székesegyházhoz az Albertinában.” — Bp. 1942. különnyomat a Gerevich-emlékkönyvből.

71 Czinár Mór bencés szerzetes (1787–1875), az Akadémia levelező tagja.

72 Praedialista = egyházi nemes, praedialis község = ahol egyházi nemesek laktak. Középkori eredetű, hűbéri jellegű intézmény volt. A praedialista a kapott birtok fejében katonáskodni tartozott a főpap banderiumában. A család kihaltával a birtok viszásszalldott az adományozóra, aki azt újra adományozta. A banderialis rendszer megszűntével megszűnt a praedialisták katonáskodási kötelezettsége, birtokuk pedig a telekkönyvi rendszer behozatalával (1835) egyéni tulajdonukká lett. A pannonhalmi főapátnak is voltak praedialistái és a Komárom megye csallóközi járásában fekvő Füss volt az egyik praedialis községe.

73 Ennek során bontották el a könyvtárépület erkélyeit. — Packh pannonhalmi építkezéséhez szükséges szobrászati díszeket Schroth András és Marschall József készítették.

74 A Pozsony megyei Dénesd község a pannonhalmi főapátság birtoka volt.

75 Balatonfüred 1945-ig a tihanyi apátság birtoka volt, ez viszont a pannonhalmi főapátságnak volt alárendelve.

76 Az április 27-i levelében előbb a könyvtár kifestése és márványozása dolgában ír, majd így folytatja: „Ein Schreiben von Maurermeister Hainzel aus Veszprém. Daraus sehen Ew. Hochwürden, dass derselbe einer Restlegung ausweichen will, er hält nämlich das dortige Fundament für gut genug. Indessen will ich und bestimme, dass ein Rost gelegt werden muss, wie es im Tyhanner löbl. Consess bestimmt worden ist, um welches bitte ich den Hochwürdigsten Herrn Erzabtzen darauf aufmerksam zu machen.” E levelhez van mellékelve Hainzl József veszprémi kőművesmesternek április 6-án kelt levele: „Wegen der Tiefe der Fundamente von alter Badhaus in Sauerbrunn habe ich die Ehre zu berichten: Nämlich auf den Eck gegen die Platten See habe ich aufgraben lassen, so ist das Fundament in der Erde 5 Schuh tief, auch ist das Wasser aufgegangen, aber ich glaube, dass sich das Wasser nur von dem grossen Badezimmer sommerzeits in die Erde sich eindringt, übergens ist der Grund blasser Tögl mit Schotter vermischt.” — Az augusztus 10-i levelében a bádógosmunkák felülvizsgálásáról ír Packh, egyben kéri a „Pater Bauinspector”-t „dieses heilgende dienstliche Schreiben am Maurermeister Hainzl, an hochwürdig. Herrn Pater Superior nach Füred gütigst gelangen zu lassen.”

77 A Sörös Pongrác-féle Pannonhalmi Rendtörténet így ír erről az építkezésről: „Az 1835-i rendi káptalan elhatározta, hogy a fürdők bérletét be kell szüntetni és az Esterházy herceg által Hofleibban épített fürdő mintájára új fürdők épüljön és ez úgy legyen berendezve, hogy a fürdőt gőz melegítse. 1835 nyarán kezdtek az építésbe és úgy számítottak, hogy 1836 májusára befejezik. Április 7-re már készen volt az új, kétemeletes fürdőház, a mai Klotild-udvar, melyben 46 lakosbáznál kívül 9 fürdőszoba is készült. Egyidejűleg a régi fürdőkét megújították.” (A tihanyi apátság története — Bp. 1911. — II. köt. 450. o.)

78 A leltár 568–574., illetőleg 578. és 580–583. tételei alatt a következő rajzok vannak felsorolva: „különbféle építészeti tervek 47 darab, — hasonló régi építési tervek 59 darab, — a komáromi és füredi templomokat illető tervek 4 darab, — különféle kézi rajzolatok, metszés alá való 21 darab, — rajzolat-minták két tábla között, — az esztergomi várbeli templom, úgy más épületeket illető építészeti tervek 10 darab, — réztábla épületi metszésekkel 3 darab, — az esztergomi várbeli templomot illető többféle tervek 21 darab és 4 darab, — két fekete rámban templom-metszések, — a várbeli esztergomi templom Chinel építő mestertől 1821. esztendőből 1 darab.”

79 Genthon I.: Magyarország művészeti emlékei (Bp. 1959. — I. köt. 25. o.) — Jelenleg a Veszprém megyei levéltár őrzi a Frumán-féle balatonfüredi templomra vonatkozó tervrajzokat, amelyek korábban a tihanyi apátság levéltárában voltak „capsa 16. no. 30.” jelzet alatt. Ezek között van egy magában álló harangtorony terve szöveg és aláírás nélkül. Talán nem alaptalan az a feltevés, hogy Packh balatonfüredi templomtervén lehetett ilyen különálló harangtorony (ilyesmiről az esztergomi szt. Anna templomnál is volt szó) és ez a kivitelle nem került terv is Packhra emlékeztet.

80 A Rozália-templomra vonatkozó néhány adatot közöl Lestár Istvánnak „Ki a kegura a szent Rozália templomnak?” című füzeté (Komárom, 1943.).

81 „Anno 1837, sub guardianatu P. Bartholomaei Bogvy depositis omnibus lignis antiquis, exurrexit nova et formalis turris, antea solum pileo tecta... Reparationem totam direxit D. Architectus Johannes Packh, qui una Basilicam et ecclesiam rotundam aedificavit.” (Az esztergomi ferences rendház „Notamenta de conventu Strigoniensi ad S. Annam” című kéziratából.)

82 Packh Jánosnak az árvíz utáni tevékenységére vonatkozó adatok Esztergom város 1838. évi jegyzőkönyvében és a hozzá tartozó iratok között találhatók. Ezek között van (fasc. 3. no. 85.) az a terv, amelyet a Trenker-féle ház (Beloianisz u. 1.) átépítéséhez készített (Komárom megyei levéltár). — A Majer-féle metszet a Főszékesegyházi Könyvtár rajzgyűjteményében van.

83 „Packh János úrnak, érseki nemes és primatialis építőmester kérelem levele. A kebelben fekvő birtoka tekintetéből magát a polgárak számára beiktatni könyörög. Észrevételt nem volt, jelenlétén azonnal esküt tett. Tőle, mint minden tekintetből a honoratiorok sorozatába tartozó személytől a szokott nemesi díjat megkívánván, a kamarási hivatal vegye számadásba.” (Esztergom város tanácsának 1836. december 16-i jegyzőkönyvéből — Komárom megyei levéltár) — Az „érseki nemes” megjelölés nyilvánvaló tévedés. Az esztergomi érseknek is voltak ugyan praedialistái, de Packh a pannonhalmi főapát praedialistája volt.

84 A Packh-házal közvetlenül szomszédos házban (Kossuth I. u. 40.) egy tábornok lakott, aki a szolgáltatásra rendelt katonát lopás gyanúja miatt visszakísértette csapattársaéhoz. Útközben a katona megszökött kísérőitől, éjszaka visszatért Esztergomba, a kerten keresztül belopódzott Packh házába és a kerte néző dolgozószobájában még ébren levő építész fejzecsapásokkal megölte, pénzét és értéktárgyait elrabolta. Az egyik értékes gyűrűt Budán eladásra kínálta, így került kézre. Hogy tettének súlyát enyhítse, azt állította, hogy Packh felesége bűjtotta fel a gyilkosságra. Eleinte hitelt adtak a gyilkos állításának és egy ideig fogságban is tartották Packh feleségét, de végül is kiderült ártatlansága.

A Packhné elleni gyanúnak az adott tápot, hogy a házastársak — ez tudott dolog volt — elidegenedtek egymástól. Az elidegenedésre az anyagiak dolgában való nézeteltérés adott okot. Packh ugyanis feleségének a vagyont is igénybe vette részint rokonságának támogatására, részint a saját, az átlagos polgári szintet meghaladó életmódjának költségeire. Ehhez járult, hogy a takarékoságot Packhné sem ismerte. A család gazdálkodására jellemző, hogy a hagyatéki leltár több mint 15 000 forint adósságot mutat ki. Ennek az összegnek a fele kötelezvényre felvett kölcsön, ezenfelül ékszereket és ezüstműveket is elzálogosítottak, amelyeknek kiváltására 2600 forint volt szükséges. Az adósság többi része túlnyomórészt a hitelbe vásárolt háztartási és ruházati cikkek árából tevődött össze. Így a patikus számlája 611 forintot, a péké 119 forintot, a fűszeresé 421 forintot, a mészárosé 425 forintot tett ki. A leltár külön tétele az „asszonyi piperék”, e cím alatt a „marchand de modes” és a ruhavarratás költsége van felsorolva 441 forint összegben.

A gyermekek közül Mária még édesanyja fogságának idején

meghalt. Jánosról eddig csak annyit tudtunk, hogy 1851. februárjában az anyja a pannonhalmi főapát hozzájárulását kérte a fiús birtok eladásához, mert másképpen nem tudja megszerezni a fia továbbtanulásához (die gänzliche Ausbildung meines Sohnes) szükséges pénzt. A főapát válasza elutasító volt (pannonhalmi levéltár „18. a. 4.” jelzetű irat). A dr. Kovács Mártontól, a Regina-i (Saskatchewan-Canada) egyetem tanárától legutóbb nyert szóbeli értesülés szerint az ifjú Packh János kivándorolt Amerikába és leszármazói ma is élnek az Egyesült Államokban. — 1857-ben az özvegy Budán lakott a Tabán utca 591. számú házban (Primási levéltár-Camerális tárgyalások = 153 (1857.). Az özvegynek Scitovszky János primáshoz 1864. júniusában írt leveléből tudjuk, hogy előbb Zsuzsanna leányával élt, de az már harmadik éve egy bécsi elme-gyógyintézetet ápoltja és azóta öccsénél, Krotky József márianosztrai pébánosnál talált menedéket. (Scit.-Cat. 55.-2685 (1864.)

85 Packh sírja a kriptának a szt. István-kápolna alatti részén van.

JÁNOS PACKH

(1796—1839)

Für das nach Esztergom zurücksiedelte Erzbistum und Domkapitel (1820) hat der Architect Paul Kühnel die Pläne der neuen, klassizistischen Kathedrale und der weiteren, den Schlossberg umfassenden Gebäuden entworfen. Der Erzbischof Alexander Rudnay hat auch die Bauführung ihm anvertraut, obwohl er — wegen seiner Amtspflichten — auf längere Zeitdauer von Wien nicht fern bleiben konnte. So ist es geschehen, dass Kühnel seinen Neffen, Johann Packh, als seinen Stellvertreter nach Esztergom schickte.

Johann Packh, Sohn des älteren Johann (Baucontrollor in der Esterházischen Domäne) und Anna Kühnel, ist am 7. Mai 1796. in Kismarton geboren. In den Jahren 1811—12. studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, bald arbeitete er bei dem Architekten Josef Ringer in Eszterháza, später als Zeichner bei dem Architekten Zitterbarth und Kasselik in Pest. Als Kühnel die Ausarbeitung seiner Pläne begann, hat er seinen Neffen zu sich gerufen um in der Zeichnung der Pläne ihm behilflich zu sein. Ein Jahr später (September 1821.) kam Packh nach Esztergom, wo er sich bis seinem frühzeitigen Tode aufhielt.

In Esztergom hat Packh eine rege Tätigkeit ausgeübt: Baufehler berichtet, Sparmassnahmen eingeführt, das ganze Bauwesen neu organisiert, sogar auch zweckmäßige Planänderungen vorgeschlagen. Seine Verdienste hat der Erzbischof so hoch geschätzt, dass er nach Ableben Kühnells (Jänner 1824.) die alleinige Bauführung dem 28-jährigen Packh anvertraute, obwohl auch berühmte Architekten sich um die vakante Architekten-Stelle bewarben.

Packh hat dem Vertrauen des Erzbischofs völlig entsprochen und dabei für sich einen weitbekannten

Ruhm erworben. Seine vorzüglichsten Werke sind: die Versetzung der Bakócz-Kapelle, die grossartige Unterkirche, und die St. Stefans-Kapelle. Der Schiff der Kathedrale war schon eingewölbt, die Riesenbögen haben schon die vier Hauptpfeiler zu einander gefügt, um die Kuppel halten zu können, — als der Tod des Erzbischofs (13. September 1831.) die Abbrechung des Baues zur Folge hatte.

Die sieben Jahre bis zur Ernennung des neuen Erzbischofs waren für Packh die Jahre der erfolglosen Bemühungen um die Fortsetzung des Baues zu erreichen. Nebenbei musste er auch die Verdächtigungen seitens der Landes-Ober-Bau-Direction bekämpfen.

Neben der umfangreichen Bautätigkeit auf dem Schlossberge zu Esztergom hat Packh im Auftrag des Erzbischofs Rudnay weitere vier Kirchen gebaut, von denen die Anna-Rotunda in Esztergom und die Pfarrkirche in Vágszentkereszt die bedeutendsten sind. Auch für die Kathedrale zu Eger hat er Pläne entworfen, die aber nicht ausgeführt worden sind.

Nach dem Tode des Erzbischofs Rudnay war Packh besonders bei dem Ausbau der Erzabtei Pannonhalma tätig. Seine wichtigsten Werke sind hier der Kirchenturm und der Umbau der Bibliothek.

Der Tag der Installation des neuen Erzbischofs, Josef Kopácsy, (28. Mai. 1839.) hat für Packh die Hoffnung gegeben, sein Hauptwerk vollenden zu können. Mit grösstem Eifer hat er die nötigen Vorkehrungen gemacht, im kommenden Frühling den Bau der Kathedrale fortzusetzen. Er hat aber diesen Tag nicht erlebt: am 8. Oktober 1839. hat eine Mörderhand sein Lebenslicht erloschen. Seine Überreste ruhen in der Gruft der Kathedrale.

Gyula Prokopp

FRIEDRICH BERNHARD WERNER MAGYARORSZÁGI VEDUTÁI

A XIX. század előtti terjedelmes magyarországi vedutaanyag általában úgy készült, hogy sem a rajzoló, sem a sokszorosító művész nem lépte át az ország határát és a lapok közönsége is csak homályos ismeretekkel rendelkezett az ábrázolt témákról. Az esetek többségében másoktól készen átvett minták másolása helyettesítette a helyszínen szerzett élmények feldolgozását. Fokozott figyelműnkre érdemesek tehát azok a művészek, akik fennmaradt adatok bizonyossága szerint megfordultak Magyarországon, természet után dolgozhattak. Közöttük előkelő hely illeti meg Friedrich Bernhard Wernert. Rézmetszet formájában fennmaradt látképei iránt az autenticitáson kívül egy másik szempont is felkelti érdeklődésünket: egyik lapján a magyarázó szöveg a latin és a német mellett magyarul is olvasható. Ennél a lapnál tehát a kiadó a latinul értő nemeseken kívül szélesebb körű magyar vásárlóközönségre is számított, de — úgy látszik — várakozásában csalódnia kellett, mivel a további lapokon magyar szöveget már nem találunk.

A következőkben Werner magyar vonatkozású lapjainak bemutatására vállalkozunk. A rézmetszetek mellett most több, eddig ismeretlen rajzának publikálására is módunk nyílik[1]. A sokfelé megfordult művész művei szétszóródtak, azokat a helyileg illetékes lokális gyűjtemények őrizték meg. Teljes oeuvre-jének összeállítására — a feladat nehézsége miatt — mindeddig nem történt kísérlet. Egy népszerű album 94 művének reprodukcióját tartalmazza[2], ezen kívül a mienkhez hasonló összefoglaló értékelés eddig csak a sziléziai topográfia szempontjából történt[3].

Werner 1690-ben született Reichenauban és 1778-ban Boroszlóban halt meg[4]. Kalandos életét önéletrajzából ismerjük[5]. Nem indokolatlanul nevezte magát „sziléziai Robinsonnak”, sokfelé utazott és sok mindent megpróbált. Több más foglalkozás mellett volt katona, udvarmester, csodadoktor, hadmérnök és vedutarajzoló, de Prágában színházi gépészként működött és Bécsben operaszövegeket fordított. Utazásai során Szicíliától Németalföldre, talán Spanyolországig és Angliáig is eljutott. Vele született nyughatatlanságát később augsburgi metszetkiadók — Martin Engelbrecht és Johann Christoph Leopold — a saját érdekükben hasznosították, amennyiben veduták rajzolásával bízták meg. Ismerjük Werner munkamódszerét is: a felvételi rajzokat ceruzával készítette a helyszínen, ezeket a rajzokat este tollal és tusall véglegesítette és ellátta a szükséges magyarázó feliratokkal.

Magyarországon először egészen fiatalon mint a kurucok ellen fellépő labanc sereg tagja fordult meg. Később már békés szándékkal, látképek rajzolása céljából

tért vissza. Maga írja le, hogy 1732-ben Pozsonyban Lotharingiai Ferenc helytartótól engedélyt kapott a helyszíni rajzolásra[6]. Ugyancsak tőle magától tudjuk, hogy Bél Mátyással is kapcsolatba került és a tudós munkái számára kellett volna látképeket készítenie. Bél nyomtatásban megjelent műveinek illusztrációin azonban nem találkozunk Werner nevével.

Legtöbb lapja a XVIII. századi Magyarország fővárosát, Pozsonyt és környékét ábrázolja[7]. Egy nyolc lapos sorozatában a város belső részletei is helyet kaptak, ami a XVIII. században nálunk ritkaságszámba ment. A primási és a Pálffy-kert képei a magyar kertművészet történetének fontos forrásai[8]. Érdemes megemlíteni azt is, hogy a nyolcas sorozat dévényi és schlosshofi lapjainak témája majd harminc év múlva Bernardo Bellotto festményein tér vissza[9].

Ezután a Duna mentén Győr, Komárom és Esztergom érintésével Budára jött, majd Székesfehérváron és Veszprémen át érte el ismét a nyugati határt. A katalógusban a magyar vonatkozású lapokat Werner útiránya szerint csoportosítottuk.

Magyar vedutáinak hitelességét a kutatás mindig elismerte. Az egyes épületek formáját híven visszaadta. A barokk stílus követelményeivel magyarázhatjuk, hogy a művész egy-egy lapja szélességben és mélységben többet mutat, mint amit egy pillantással látni lehet. A hegyek és a tornyok magasabbnak látszanak a valóságosnál, a sűrítés a lényeges vonások hangsúlyozását szolgálja.

A látképek magyarázó szövegei, az egyes objektumokat és a város történetét ismertető legendák a helyi viszonyok és a lokális történelem alapos ismeretét árulják el. Nehezen képzelhető el, hogy ezeket a külföldi rajzoló, egy rövid utazás ideje alatt, esetleg nyomtatott források felhasználásával is egymaga állíthatta volna össze. Valószínűbbnek látszik, hogy egy helyi tudós jött a segítségére. Talán nem járunk messze a valóságtól, ha ezzel kapcsolatban Bél Mátyásra gondolunk, akit Werner maga említ önéletrajzában. Másrészt az egyik pozsonyi látkép feliratában említi a II. Ferdinánd életét bemutató festménysorozatot a vár termeinek mennyezetén. Az azóta elpusztult pozsonyi mennyezetképekre vonatkozó egyik legfontosabb forrásunk viszont éppen Bél Mátyás *Notitia Hungariae novae* című munkája[10].

Az elmondottakat összefoglalva megállapíthatjuk, hogy Friedrich Bernhard Werner lapjai fontos és nélkülözhetetlen forrásai a magyar topográfiának. Haszonnal tanulmányozhatja őket a XVIII. századi barokk építészet, de a magyar kulturtörténet kutatója is.

Rózsa György

UNGARISCHE VEDUTEN VON FRIEDRICH BERNHARD WERNER

Friedrich Bernhard Werner (1690—1778), der „schlesische Robinson“ machte in den 1730-er Jahren eine längere Reise in Ungarn. Seine an Ort und Stelle aufgenommene Zeichnungen wurden im Verlag von den Augsburger Martin Engelbrecht und Johann Christian Leopold vervielfältigt. Die Zusammenstellung aller Ungarn betreffenden Radierungen und der aufbewahrten, bisher

unbekannten Zeichnungen Werners macht wichtige Quellen der ungarischen Topographie, Kunst- und Kulturgeschichte für die Forschung zugänglich. Die Legenden der Radierungen verraten gründliche Kenntnisse der Lokalgeschichte, zu den der fremde Zeichner einen einheimischen Gewährsmann haben mußte.

György Rózsa

1 A stuttgarti rajzok fényképeinek megküldéséért Max Schefold professzor úrnak tartozom köszönettel.

2 Europäische Städte im Rokoko. Einf. von J. Reisner. München (1966.). A könyvre K. Stopp professzor hívta fel a figyelmet.

3 M. Morelowski, Fryderyk Bernard Wernher i jego ilustrowana Topografia Śląska z lat 1744–68. A Ryciny z Topografia Śląska F. B. Wernhera i ich znaczenie dla historii sztuki i kultury Śląska c. kötetben. Wrocław 1955.

4 Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. XXXV. köt. Leipzig 1942. 406–407. o.

5 P. Bretschneider, Der Zeichner und Chronist Friedrich Bernhard Werner und seine Arbeiten. Neustadt/Schlesien 1921.

6 Az Országos Levéltár Kamarai és Helytartótanácsi levél-

tárában Werner engedélyének nincs nyoma. Ezért az adatért Bélay Vilmosnak tartozom köszönettel.

7 A pozsonyi képek feldolgozása: K. Jancová, Bratislava v grafike minulých storočí. A Zo starších výtvarných dejín slovenska. Bratislava 1965. c. kötetben.

8 Vö. Rapaics R., Magyar kertek. Bp. 1940. 104. o.

9 A nyolclapos sorozat Schlosshofot ábrázoló 6. lapja a bécsi Österreichische Nationalbibliothek Kartensammlungjában van meg, amint ezt Rudolf Kinauer igazgató úr 1973. szeptember 5-én kelt szíves leveléből tudom. — Bellotto képeire vonatkozólag lásd: Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Wien 1965. Kiállítási katalógus. 57–59, 60. sz.

10 Vö. Rózsa Gy., Magyar történetábrázolás a 17. században. Bp. 1973. III. o.

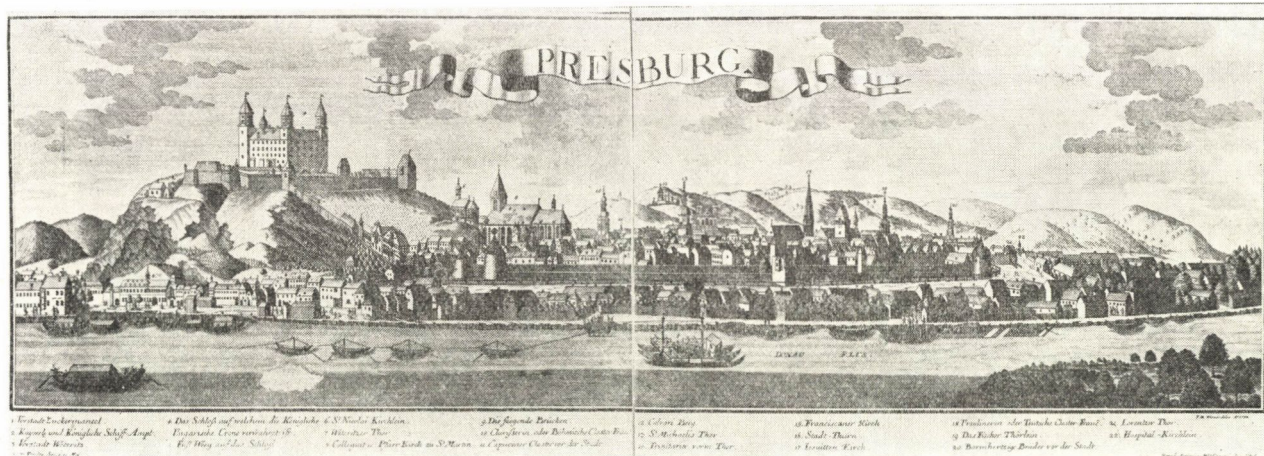
KATALÓGUS

1. Pozsony (Bratislava) látképe. Címe fent a képen szószalagon: „PRESBURG”. A kép megfelelő helyén: „DONAU FLUS”. A képen elhelyezett 22 számhoz magyarázat a kép alatt nyolc hasábon: „1. Vorstadt Zuckermantel. 2. Kayserl(iche) und Königliche Schiff-Ampt. 3. Vorstadt Weteritz. 4. Das Schloß auf welchem die Königliche Ungarische Crone verwahrt ist. 5. Fuß Weeg auf das Schloß. 6. S(anc)t Nicolai Kirchlein. 7. Weteritzer Thor. 8. Collegiat u(nd) Pfarr Kirch zu S(anc)t Martin. 9. Die fliegende Brücken. 10. Clarisserin, oder Böhmisches Closter Fraue(n). 11. Capuciner Closter vor der Stadt. 12. Calvari Berg. 13. S(anc)t Michaelis Thor. 14. Trinitarier vorm Thor. 15. Franciscaner Kirch. 16. Stadt Thurn. 17. Iesuitten Kirch. 18. Ursulinerin oder Teutsche Closter-Fraue(n). 19. Das Fischer Thörlein. 20. Barnhertzige Brüder vor der Stadt. 21. Lorentzer Thor. 22. Hospital-Kirchlein.” Jelezve a kép jobb sarka alatt: „F(riedrich) B(ernhard) Werner delin(eavit) A(nn)o 1732.” Legalul: „Cum Privilegio Sac(rae) Caes(ariae) Maj(estatis). — Haered(es) Ieremias Wolff excud(erunt) Aug(ustae) Vind(elicorum).”

Rézkarcs és rézmetszet 368 x 1039 mm. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka (a továbbiakban: TKCs) — (1. kép)

2. Pozsony látképe. Címe fent a képen angyalok tartotta szószalagon: „POSONIUM. PRÉBBURG.” A képen a megfelelő helyen: „Donau flus.” A képen elhelyezett számokhoz a bal és jobb felső sarokban levő táblán magyarázat: „1. Hospitale. 2. Fratres Misericordes. 3. Moniales Urselinae. 4. Trinitarij vel P(atres) de Redemptione captivorum Christianorum. 5. Franciscani. 6. Iesuittae. 7. Porta S(ancti) Michaelis. 9. Turris Urbis. 9. Capucini. 10. Moniales Clarissinae. 11. Templum Cathedrale S(ancti) Martini. 12. S(anctus) Nicolaus. 13. Tilia magna

in horto Comitum Palfi. 14. Domus Comitum Palfi, in qua nunc Dux Lotharingiae residet. 15. Arx. 1. Spittal. 2. Barnhertzige Brüder. 3. Ursulinerinen. 4. Trinitarier, oder P(atres) von der Erlösung der gefang(en)en Christen. 5. Franciscaner. 6. Iesuitter. 7. Michaeler Thor. 8. Stadt Thurn. 9. Capuciner. 10. Clarisserinen. 11. Stifts Kirch zu S(anct) Martin. 12. S(anct) Nicolaus. 13. Grosse lindenbaum im Palfischen Garten. 14. Das Gräffl(ich) Palfische Haus, Jetzo Lothring(ische) Residetz. 15. Das Schloß.” A kép alatt két hasábon történeti magyarázó szöveg: „POSONIUM Metropolis Hungariae superiori in Comitatu cognomine, unum milliare a finibus Austriae distans, in solubri, amoena, vitifera regione ad Danubij ripam sita. Urbs non admodum ampla aut munita est, sed Arx, quae in celso monte jacet, firmis moenibus et turribus, et extrinsecus propugnaculis et aggeribus adversus omnem hostilem impetum bene instructa est; in ista Corona Regia quae Coelo delapsa traditur, et alia Imperij insignia asservantur. Tres majores et unam parva(m) Portam habet. Reperiuntur ibidem pulchra templa et collegium Iesuitarum; in templo Cathedrali S(ancti) Martini Reges coronantur, [Quorum ultimi fuerunt A(nn)o 1687. Iosephus et A(nn)o 1712. Carolus,] qui statim post Coronationem citato equo in sic dictum montem Regis ante urbem equitare et gladio S(ancti) Stephani in faustum Omen futurae Gubernationis, decussatim tres ictus in auram pro more facere tenentur. Curia cum eleganti turri et in propinquo stante ornatissimo Cratere spectatu digna est. Urbi adjacet suburbium in longitudinem se extendens, quod Palatij non paucis exornatum, inter quae eminent archi Episcopi sedes, cum horto pulcherrimo, arte hydraulica et rarioribus rebus alijs. Nam quia hic non solum Coronatio, sed etiam pleriq(ue) Conventus provinciales celebrantur, Archi Episcopus et Palatinus cum suis Aulicis saepius hic resident; etiam Vice Reges in hac



1. Pozsony (Bratislava). Kat. 1. sz.



2. Pozsony. Kat. 2. sz.

Urbe com(m)orantur. Cives tam Catholicae, quam Evangelicae Religioni sunt addicti, et Evangelici Religionis exercitio gaudent. Sicuti hoc oppidum saepius belli calamitatibus fuit vexatum, sed feliciter quoq(ue) liberatum. Preßburg. Die Haupt Statt in Ober Hungarn in einer Graffschafft gleiches Namens, eine Meil von den Oesterreichischen Gränzen, in einer gesunden, luftigen und mit Weingebürgen versehenen Gegend an der Donau gelegen. Die Statt ist nicht sonders groß oder fest, aber das Schloß, welches auf einem hohen Berg liegt, ist mit starcken Mauren und Thürnen, und von ausen mit fortificationen und abschnitten wieder allen Feindlichen Anfall wohl versehen und werden auf selbigem die Königlische Cron, so vom Him(m)el soll gefallen seyn, und andere Reichs Insignia verwahret. Die Statt hat dreÿ grose und ein Kleines Thor. Es werden auch schöne Kirchen und ein Iesuiten Collegium darinnen gefunden; in der Stiffts Kirchen zu S(anct) Martin werden die Könige gekrönet, [als Iosephus A(nn)o 1687. u(nd) Carolus A(nn)o 1712.] welche gleich nach der Crönung in vollem Gallop auf den vor der Statt also genan(n)ten Königsberg reiten u(nd) mit dem Schwert des H(eiligen) Stephani Zu gutem Glück künftiger Sachen, 3. Creutz Streich in die Luft thun müssen. Das Rathhaus mit seinem schönen thurn u(nd) daneben stehendem zierlichen Röhr kasten ist sehens würdig. Hart an der Statt liegt die Vorstatt, so Zi(e)mlich lang u(nd) mit unterschiedlichen Pallasten pranget, worunter sonderlich Zu Zehlen die Ertz-Bischoffliche Residenz samt dem Vortrefflichen Lust Garten, Wasserwerck u(nd) andern Raritaeten; dan(n) weil hier nicht nur die Crönung, sondern auch die meisten Landtage gehalten werden, als resideren der Ertz Bischoff und Palatinus Zum öfftern mit Ihrer Hofstatt; Es residirt

auch allhier der Vice Re. Die Bürgerschafft allhier ist Catholisch u(nd) Evangelisch u(nd) haben auch die Evangelische Ihr Exercitium daselbst. Gleichwie diese Statt durch Kriegs troublen viel ausgestanden, also ist sie A(nn)o 1683. das letztemahl von den Türcken bombardiert, aber auch glücklich entsetzt worden.)" Jelezve legalul: „Friedr(ich) Bernh(ard) Werner Urb. delin(eavit). — Thomas Scheffler ornament inv(enit) et del(ineavit). — Cum Priv(ilegio) Sac(rae) Caes(arae) Maj(estatis). — Ioh(ann) Georg Pinz sculpsit. — Martin Engelbrecht excud(it) A(ugustae) V(indelicorum).

Második állapotán a keret felett „№ 15” jelölés olvasható.

Rézkar és rézmetszet, 366 x 416 mm. TKcs, Pozsony, Városi Galéria.

K. Jančová, Bratislava v grafike minulých stročí. Zo starých výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1695. 91. sz.

3. Buda és Pest látképe északról. Címe fent a képen angyalok tartotta szöszalagon: „BUDA. Ofen in Ungarn” A képen a megfelelő helyen: „Donau fl(uß) — Pest — Raitzenstatt.” A képen látható betűkhöz és számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarkban levő táblán: „A. Invalidus Ház. B. Franciscanusoké Templ(om). C. Régé Törökös Mussia. D. P(atres) Paulinusoké Temp(om). E. P(atres) Servitusoké Templ(om). F. P(atres) Dominicanusoké Tem(plom). G. az Város Torony. H. A Városi Templ(om). I. Iskolak. K. sb.-adó Tiszt Ház (!). 1. Ispital Kapu. 2. Rebdős fordó(!). 3. Régé Törökös Mussia. 4. Franciscanusok az Vize Varosban. 5. P(atres) Iesuitáké lakó-Hely. 6. Franciscanusok az Raci Varosban. 7. Poloki-Hegÿ. 8. Görög Templom. 9. Kapucinusoké



3. Buda és Pest. Kat. 3. sz.

Templ(om). 10. P(atres) Augustinusoké Templ(om). 11. Wár. 12. Esz küsz Ház. 13. az Kazármok. 14. Karmalitus Templom. 15. Parochia Templom és Iesuvita Collegium. 16. Tanats Ház. 17. Bécsi Kapu. 18. A Papok Klástrom. 19. Franciscanusoké Templ(om). 20. Tömető Templomotska. A. Invaliden Hauss. B. Franciscaner Kirch. C. alte türkische Moschee. D. P(atres) Pauliner Kirch. E. P(atres) Servitten Kirch. F. P(atres) Dominicaner Kirch. G. Der Statt Thurn. H. Die Statt Kirch. I. Die Schul. K. Das Saltz Hauss. 1. Spittal thor. 2. Sprenger Baad. 3. alte türkische Moschee. 4. Franciscaner in der Wasser Statt. 5. Iesuvitter Wohnug. 6. Franciscaner in der Razen Stadt. 7. Blocksberg. 8. alt glaubische Kirch. 9. Capuciner Kirch. 10. P(atres) Augustiner Kirch. 11. Das Schloss. 12. Das Zeug-Haus. 13. Casarmen. 14. Carmeliter Kirch. 15. Pfarr Kirch und Iesuvitter Collegium. 16. Das Rath-Haus. 17. Das Wiener thor. 18. Das Frauen Closter. 19. Franciscaner Kirch. 20. Begräbnus Kirchel. „A kép alatt két hasábon történeti magyarázó szöveg: „Buda, Hungarici regni Metropolis ad dextram Danubii ripam, satis anipla et munita, partim in collibus sita, partim juxta fluvium, nitet etiam pulchra arce, in qua olim Reges Hungarici residebant. Nomen traxisse fertur a Buda Attilae fratre, germanicum autem appellationem a fornacibus calcariis. Caesar Sigismundus et Rex Matthias splendidis Templis et aedificiis, celebrata etiam Bibliotheca ornaverunt. Excellens haec urbs in 5. partes dividit, nempe 1. Arce(m), 2. Urbe(m) superiorem, quae secundu(m) longitudine(m) in monte jacet; 3. Suburbium longu(m) superiori proxime adjunctu(m); 4. Iudeoru(m) vel Aquatica, quae etia(m) muro cincta; 5. Urbas Inferior. Si trans Danubiu(m) extracta Urbs, cui Pest nomen, et quae ponte navali longitudine dimidii

milliaris adjuncta est, adnumerat(ur), sex co(n)stituuntur partes. Non procul ab oppido in mo(n)te Gerhardino jacet arx structurae lignae s(ive) Blockhaus, ex qua civitas tormentis defendi et peti potest. A(nn)o 1526. primu(m) à Soliman(n)o expugnabatur, sed brevi rurs(us) deserebat(ur). Sed A(nn)o 1529. denuo ab illo capiebatur. Christiani aliquoties hunc locu(m) nempe A(nn)o 1598. 1602. és 1684. Turcaru(m) manib(us) eripere tentabant, sed absq(ue) felici successu, donec A(nn)o 1686. fortuna favit, ut in conspectu exercitu(s) Turcici, 60 armatorum millib(us) constantis facto impetu in potestate(m) redigerent. A(nn)o 1715. Gubernator Caesare(us) Comes de Regal, loco veteris arcis nova(m) regia(m) sede(m) extraxit, opera muni(ti)o(n)is quoq(ue) optime restauravit et eme(n)davit, quae gravib(us) obsidionib(us) ad fundamentu(m) ferme destructa erat; thermae etia(m) splendide restitutae sunt. Admiratione dig(nus) est extra urbe(m) fo(n)s, qui superne calida(s) aqua(s) habet, in qua albi pisces illaesi natant, qui in frigida(m) conjecti statim moriuntur. Praeter alios optimi saporis fructus, etiam delicatum et generosu(m) vinum in hac regione gignitur. Ofen Die Haupt-Stadt des Königreichs Hungarn an dem rechten Ufer der Donau, ist gross und fest, ligt theils auf Hügeln, theils am Strom, hat auch ein schön Schloss, auf welchem vor diesem die Ungarische Könige residieret. Den Nahme(n) soll si habe(n) von Buda des Attilae Bruder, die teutsche benen(n)ung aber von de(n) Kalch-Öfe(n) führe(n). Kayser Sigismund u(nd) König Matthias haben Sie mit viel schöne(n) Kirche(n) u(nd) Gebäue, auch einer berühmte(n) Bibliothec geziert. Dieser vortreffliche Ort wird in 5. theile unterschieden, ne(m)lich 1. das Schloss, 2. Obere Stadt, so nach der länge auf de(m) Berg liget, 3. die la(n)ge vorstadt Zunächst

5. *Pozsony látképe* Címe fent a keret felett: „Neu-
 Prospect der Statt Preßburg in Hungarn, wie solche von
 aufgang der Sonnen anzusehen ist.” A képen a keret
 alatt: „Novissimus conspectus urbis Posonii in Hungaria
 versus Orientem aspiciendus.” A képen a megfelelő
 helyen: „Donau fl(uss).” A képen elhelyezett számok
 magyarázata a kép alatt két hasábon: „1. Arx regia.
 2. Porta arcis. 3. Suburbium Wetzritz extra urbem. 4. Eccle-
 lesia Parochialis S(ancti) Martini. 5. Ecclesia S(ancti)
 Nicolai. 6. Coenobium Virg(inum) ad S(anctam) Claram.
 7. Turris civitatis. 8. Ecclesia R(everendissimorum)
 P(atrum) Soc(ietatis) Jesu. 9. Ecclesia R(everendissimo-
 rum) P(atrum) Ordin(is) S(ancti) Francisci. 10. Porta
 S(ancti) Michaelis. 11. Ecclesia Virgo (!) S(anctae) Ursu-
 lae. 12. Porta S(ancti) Laurentii. 13. Ecclesia R(everendis-
 simorum) P(atrum) Trinitariorum s(ive) redempt(ionis)
 captiv(orum) Christian(orum). 14. Ecclesia F(ratrum)
 Misericordiae. 16. (!) Xenodochium. 16. Mons Calvariae.
 1. Königl(iches) Schloß. 2. Schloß Thor. 3. Wetzritz Vors-
 tatt. 4. Haupt Kirch zu S(anct) Martin. 5. S(anct) Nicolai
 Kirch. 6. Clarisserin Closter. 7. Statt Thurn. 8. Iesuiter
 Kirch. 9. Franciscaner Kirch. 10. S(anct) Michaëls Thor.
 11. Ursulinerin Kirch. 12. Lorentzer Thor. 13. Kirch der
 P(atres) Trinitarier Orden von Erlösung der gefangenen
 Christen. 14. Zu den Barmhertzigten Brüdern. 15. Das
 Spital. 16. Calvari Berg.” Jelezve legalul: „F(riedrich)
 Ber(nhard) Werner delin(eavit). — Cum Priv(ilegio)
 Sac(rae) Caes(ariae) Maj(estatis). — Martin Engelbrecht
 excud(it) Aug(ustae) Vind(elicorum).” A kereten fent
 „N. 7” jelölés, a jobb felső sarokban „1” szám.

Rézkar és rézmetszet, 204 x 302 mm. TKcs, Pozsony,
 városi Galéria; Bécs, Österreichische Nationalbibliothek;
 Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. — (4. kép)

Fr. Schott, Der Augsburger Kupferstecher und Kunst-
 verleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger.
 Augsburg 1924. 7. sz. — K. Jančová, i. m. 85. sz.

6. *Pozsony, a székesegyház látképe*. Címe a kép alatt
 két hasábon: „Conspectus ecclesiae primariae S(ancto)
 Martino Sacratae Posonii, in quae Reges Hungariae
 coronantur. — Prospect der Haupt Kirch zu S(anct)
 Martin in Preßburg in welcher die Hungarische Könige
 pflegen gekrönt zu werden.” Jelezve legalul: „F(riedrich)
 B(ernhard) Werner delin(eavit). — Cum Priv(ilegio)
 Sac(rae) Caes(ariae) Maj(estatis). — Martin Engelbrecht
 excud(it) Aug(ustae) Vind(elicorum). A jobb felső sarok-
 ban a kereten kívül „2” szám.

Rézkar és rézmetszet, 208 x 308 mm. Pozsony, Városi
 Galéria; Bécs, Österreichische Nationalbibliothek; Augs-
 burg, Staats- und Stadtbibliothek. — (5. kép)

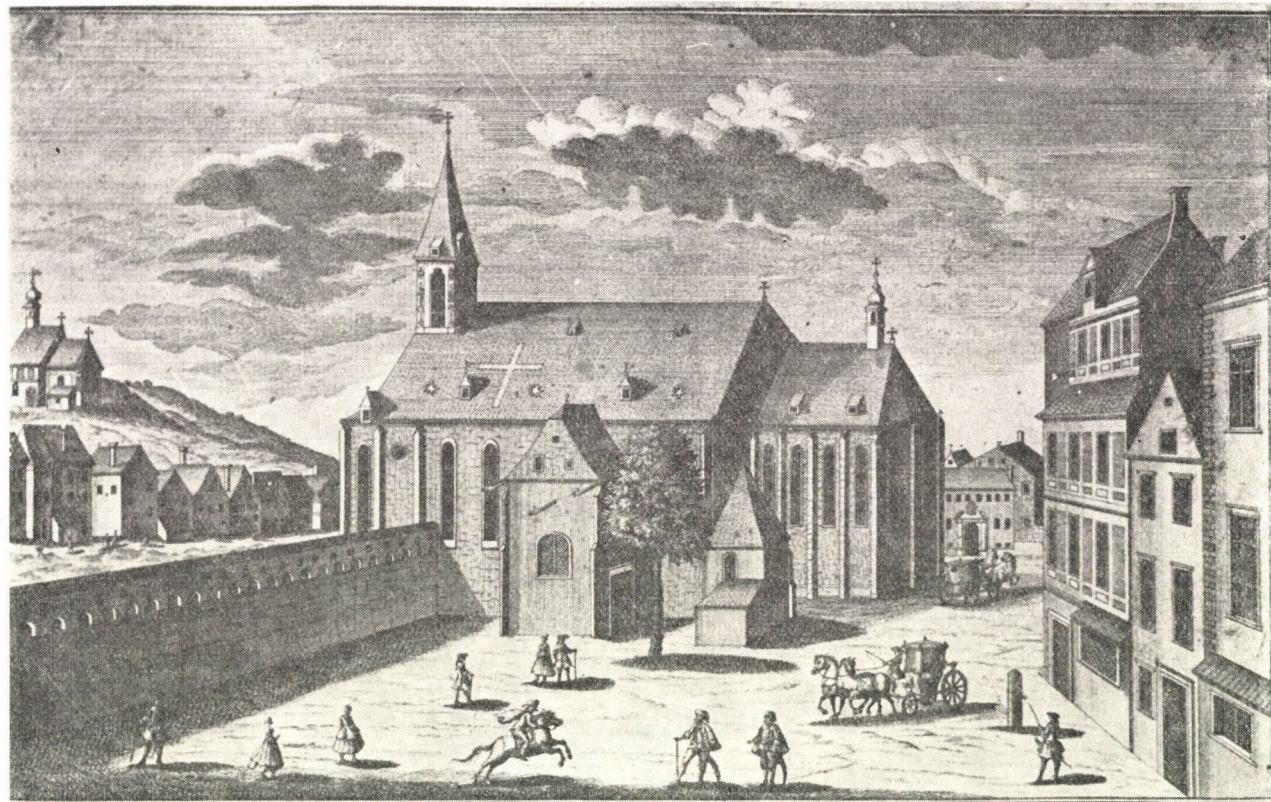
K. Jančová, i. m. 86. sz.

7. *Pozsony, irgalmasrendi kórház és templom*. Címe a
 kép két alatt hasábon: „Prospect Posoniensis Xenodo-
 chii Fratrum misericordiae. — Prospect des Spittals von
 Barmhertzigten Brüdern von der Stadt Preßburg in
 Hungarn.” Jelezve legalul: „F(riedrich) B(ernhard)
 Werner delin(eavit). — Cum Priv(ilegio) Sac(rae) Caes(ariae)
 Maj(estatis). — Martin Engelbrecht excud(it)
 Aug(ustae) Vind(elicorum).” A jobb felső sarokban „3”
 szám.

Rézkar és rézmetszet, 206 x 305 mm. Pozsony, Városi
 Galéria; Bécs, Österreichische Nationalbibliothek; Augs-
 burg, Staats- und Stadtbibliothek. — (6. kép)

K. Jančová, i. m. 87. sz.

8. *Pozsony, a vár látképe*. Címe a kép alatt két hasábon:
 „Conspectus arcis regiae Posonii in Hungaria versus
 meridiem S(ive) Danubium. — Prospect des Königl(ichen)
 Haupt Schloß zu Preßburg in Hungarn, wie solches von
 dem Donaustrom, oder der mittag seithen anzusehen
 ist.” Jelezve legalul: „F(riedrich) B(ernhard) Werner
 delin(eavit). — Cum Priv(ilegio) Sac(rae) Caes(ariae)



Conspectus ecclesiae primariae S. Martino Sacratae Posonii, in
 qua Reges Hungariae coronantur.

B. Wiener delin.

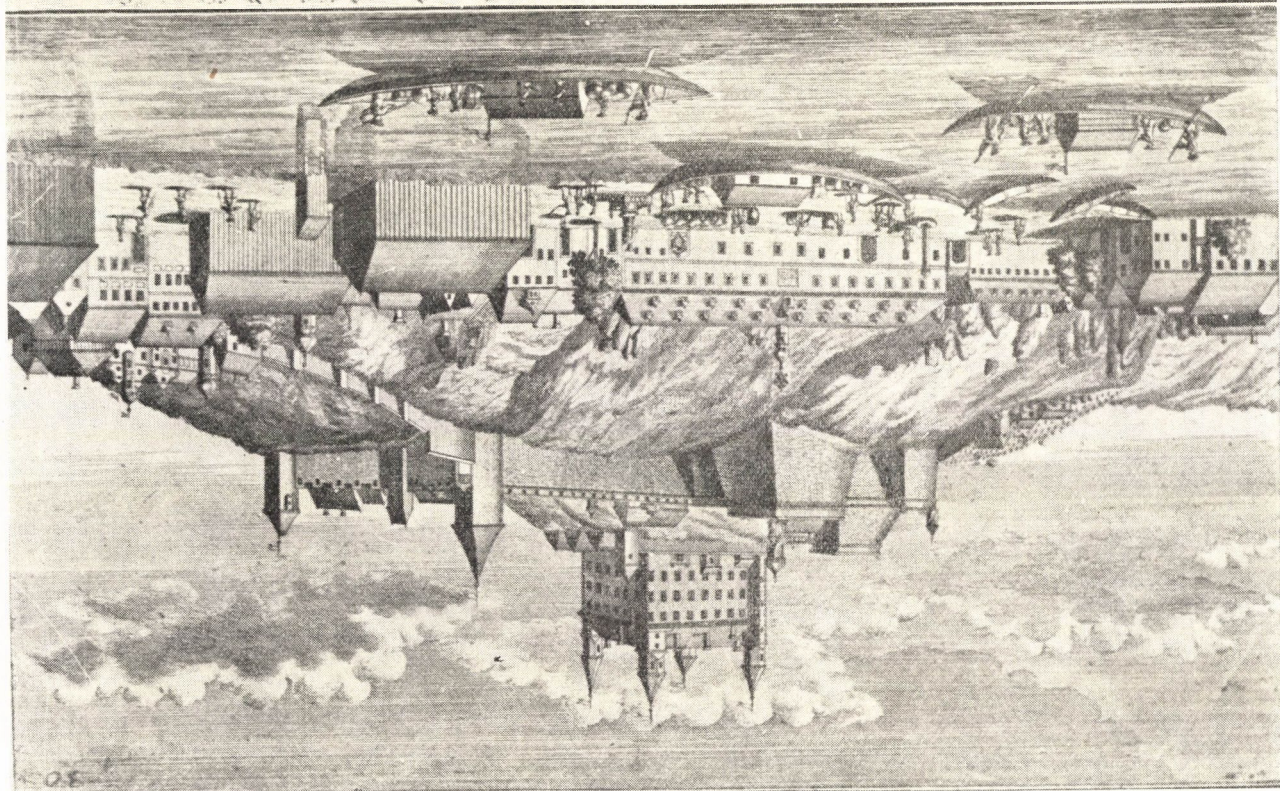
Cum Priv. Sac. Caes. Maj.

Prospect der Haupt Kirch zu S. Martin in Preßburg in welcher die
 Hungarische Könige pflegen gekrönt zu werden.

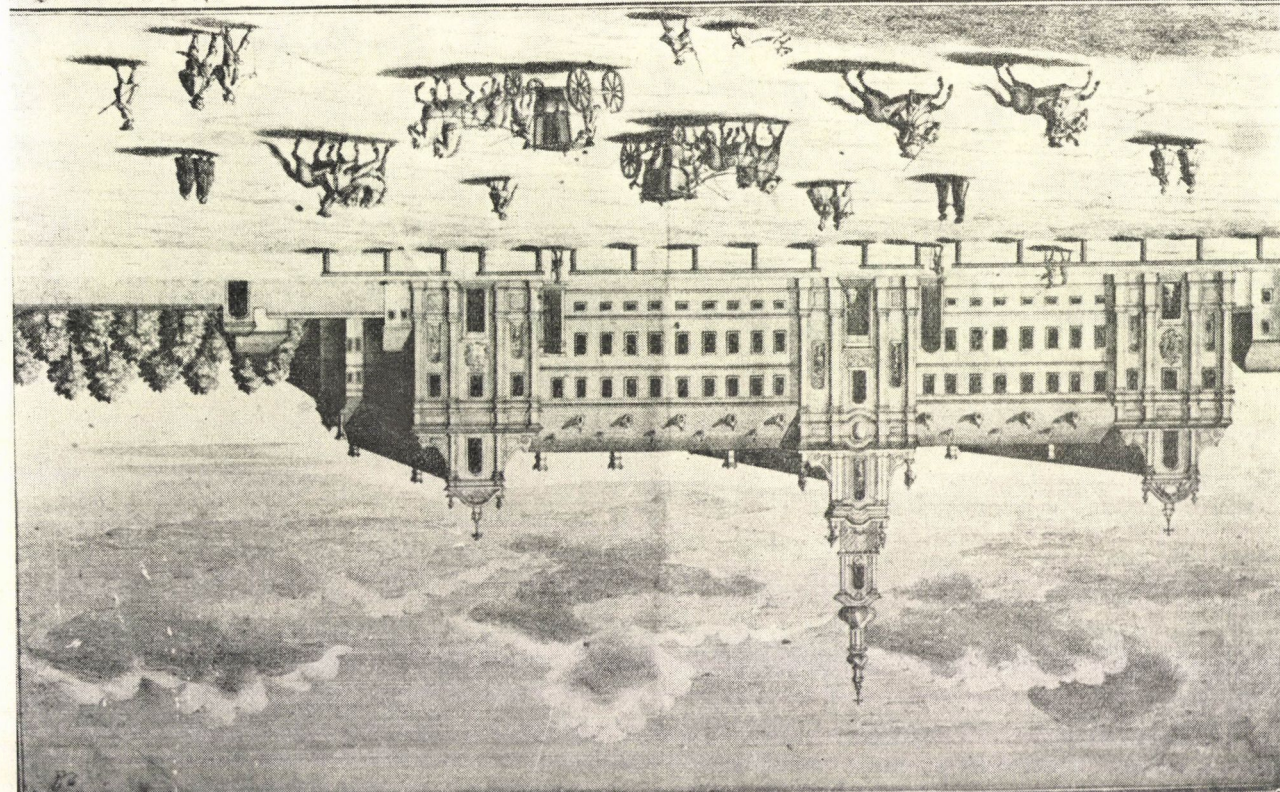
Martin Engelbrecht excud. Aug. Vind.

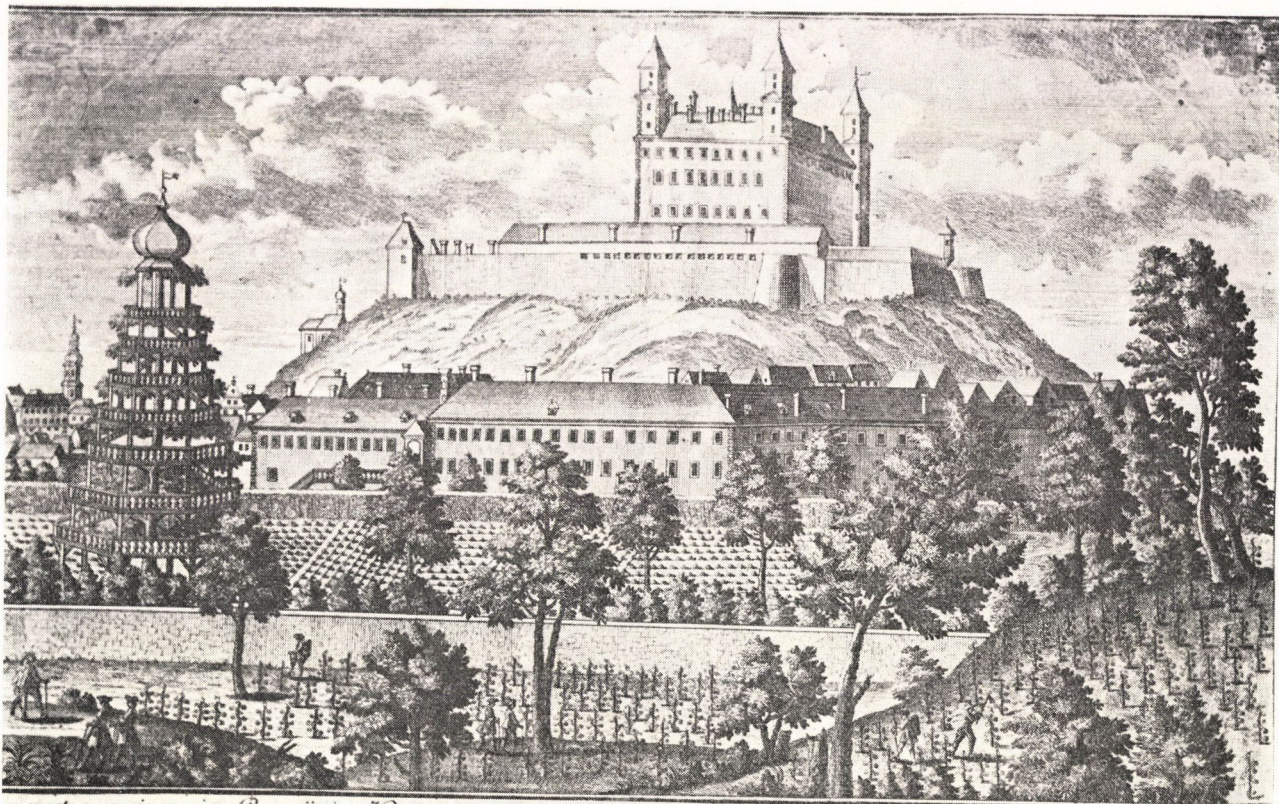
5. Pozsony, székesegyház. Kat. 6. sz.

Prospect des rurs & rurs in • Hungaria rurs marion
 Prospect des rurs & rurs in • Hungaria rurs marion
 folches rurs dem rurs & rurs in • Hungaria rurs marion
 folches rurs dem rurs & rurs in • Hungaria rurs marion



Prospect des rurs & rurs in • Hungaria rurs marion
 Prospect des rurs & rurs in • Hungaria rurs marion
 folches rurs dem rurs & rurs in • Hungaria rurs marion
 folches rurs dem rurs & rurs in • Hungaria rurs marion

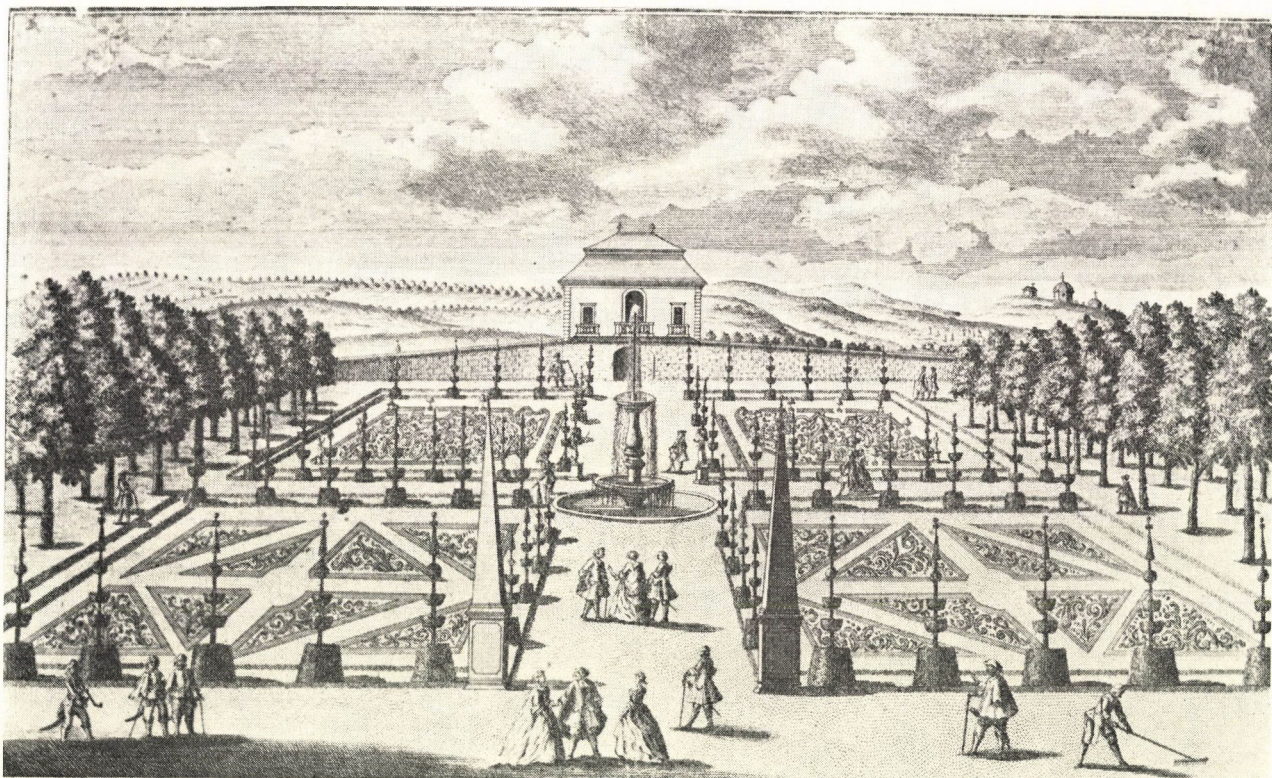




Prospectus arcis regiae Pozsonii in Hungaria, versus Septentrionem, cum adiacente horto Com. de Lalfi a Silis proceri celebri.

Prospect des Komat Haupt Schloss zu Pressbura in Dünigarn von
Mitternacht aussehend nebst dem unteren Schlossberg gelegenen Park
leben gärten darin die große Linden zu sehen

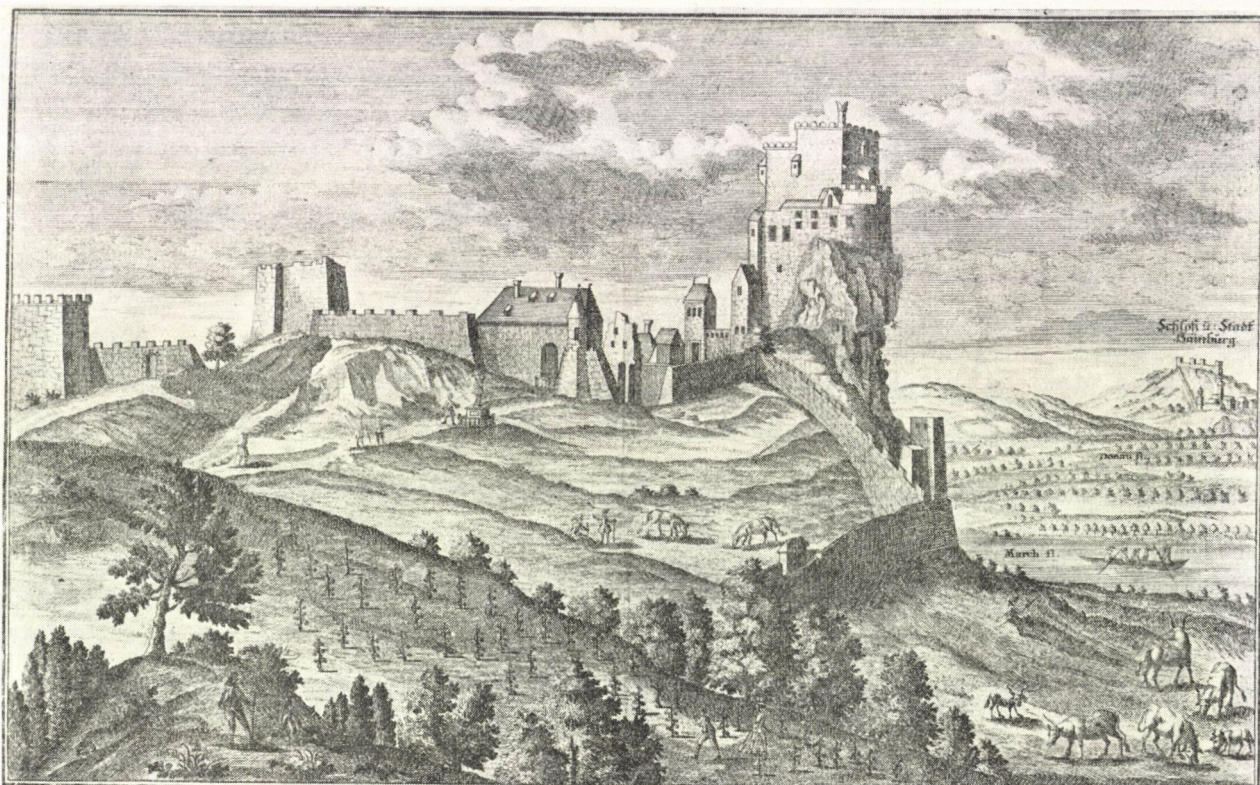
8. Pozsony, vár. Kat. 9. sz.



Prospectus horti ducalis extra moenia Pozsonii, quem nunc Episcopus Esterházy possidet.

Prospect des Fürstl. Gartens gleich außer Pressbura derauß. Tit
Ihre Fürstl. Gnaden Esterházy Fürst-Bischoff v. Gran gehörig.

9. Pozsony, primási kert. Kat. 10. sz.



Prospectus arcis Thebensis Com. de Palfi in Hungaria, Saxo superstructae, versus regionem terrestrem conspicuae, duo miliaria Posenio distantis, prope fluvium March in Danubium exundantem.

Prospect des alten und auf einem curios aussehenden Felsen, halb gelegenen Schloß Diwény in Hungarn 2. meil von Preßburg am zufließen Fluß der March in den Donau Strohm, gehörig Dem Grafen von Palfi, von der Land seith anzu sehen.

10. Dévény (Devín). Kat. II. sz.

Maj(estatis). — Martin Engelbrecht excud(it) Aug(ustae) Vind(elicorum). A jobb felső sarokban „4” szám.

Rézkar és rézmetszet, 207 x 308 mm. Pozsony, Városi Galéria; Bécs, Österreichische Nationalbibliothek; Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. — (7. kép)

K. Jančová, i. m. 88. sz.

9. Pozsony, a vár látképe. Címe a kép alatt két hasábon: „Conspectus arcis regiae Posenii in Hungaria, versus Septentrionem, cum adjacente horto Com(itis) de Palfi a Tilia proceri celebri. — Prospect des Königl(ichen) Schloß zu Preßburg in Hungarn von Mitternacht anzusehen, nebst dem unteren Schloßberg gelegenen Palfischen Garten, darin die große Linden zu sehen.” Jelezve legalul: „F(riedrich) B(ernhard) Werner delin(eavit). — Cum Priv(ilegio) Sac(rae) Caes(arae) Maj(estatis). — Martin Engelbrecht excud(it) Aug(ustae) Vind(elicorum).” A jobb felső sarokban „5” szám.

Rézkar és rézmetszet, 207 x 308 mm. Pozsony, Városi Galéria; Bécs, Österreichische Nationalbibliothek; Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. — (8. kép)

K. Jančová, i. m. 89. sz.

10. Pozsony, a primási kert látképe. Címe a kép alatt két hasábon: „Prospectus horti ducalis extra moenia Posenii, quem nunc Episcopus Esterhasi possidet. — Prospect des Fürstl(ichen) Gartens gleich außer Preßburg dermahl(en) Tit(ular) Ihro Fürstl(ichen) Gnaden Esterhasi Ertz-Bischoff v(on) Gran gehörig.” Jelezve legalul: „F(riedrich) B(ernhard) Werner delin(eavit). — Cum Priv(ilegio) Sac(rae) Caes(arae) Maj(estatis). — Martin Engelbrecht excud(it) Aug(ustae) Vind(elicorum).” A jobb felső sarokban „6” szám.

Rézkar és rézmetszet, 207 x 309 mm. Pozsony, Városi Galéria; Bécs, Österreichische Nationalbibliothek; Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. — (9. kép)

Magyar Művészet I (1925) 568. l. — Rapaics R., Magyar kertek. Bp. 1940. 104. l. — K. Jančová, i. m. 90. sz.

11. Dévény (Devín) látképe. Címe a kép alatt két hasábon: „Prospectus arcis Thebensis Com(itis) de Palfi in Hungaria, saxo superstructae, versus regionem terrestrem conspicuae, duo miliaria Posenio distantis, prope fluvium March in Danubium exundantem. — Prospect des alten und auf einem curios aussehenden Felsen, halb gelegenen Schloß Diwény in Hungarn 2. meil von Preßburg am zusammenfluß der March in den Donau Strohm, gehörig H(er)rn Grafen von Palfi, von der Landseite anzusehen.” A képen a megfelelő helyen: „Schloß u(nd) Stadt Hainburg. — Donau fl(uß). — March fl(uß).” Jelezve legalul: „F(riedrich) B(ernhard) Werner delin(eavit). — Cum Priv(ilegio) Sac(rae) Caes(arae) Maj(estatis). — Martin Engelbrecht excud(it) Aug(ustae) Vind(elicorum).” A jobb felső sarokban „8” szám.

Rézkar és rézmetszet, körülvágott példány, 207 x 307 mm. TKcs. A sorozat 7. lapja a schlosshofi kastélyt ábrázolja — (10. kép)

L. Medvecký, Devín v malbe a grafike zo zbierok Mestkej Galérie v Bratislave. Bratislava 1969. 85. sz.

12. Pozsony látképe. Címe fent a képen szószalagon: „POSONIUM. PRESSBURG.” A kép megfelelő helyén: „Donau Fluss.” A képen elhelyezett számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarokban angyalok tartotta szószalagokon: „1. Die Vorstadt zu Obermantel. 2. Das Schiff-Amt. 3. Die Vorstadt Weteriz. 4. Das feste Schloss. 5. S(anct) Nicolaus. 6. Collegiat, und Stadt-Pfarr-Kirche S(anct) Martini. 7. Clarissiner Non(n)en. 8. Capuciner Closter. 9. Die fliegend Bruck. 10. Der Calvary Berg. 11. S(anct) Michaelis Thor. 12. P(atres) Trinitatis(!). 13. Das Francis(caner) Cl(oster). 14. Der Stadt-Thurn. 15. Die Iesuitier Kirch. 16. Ursuliner Closter. 17. Fischer Thörl(ein). 18. Die barmherz(ige) Br(uder). 19. Das Lorenz(er) Thor. 20. Spital Kirche.” A kép alatt üres kartus két oldalán két hasábon történeti magyarázat:

„Celebris Regia libera Civitas Hungariae inferioris ad Danubii ripam cui pons navalis imposit(us) 8. milliariibus



II. Pozsony, Kat. 12. sz.

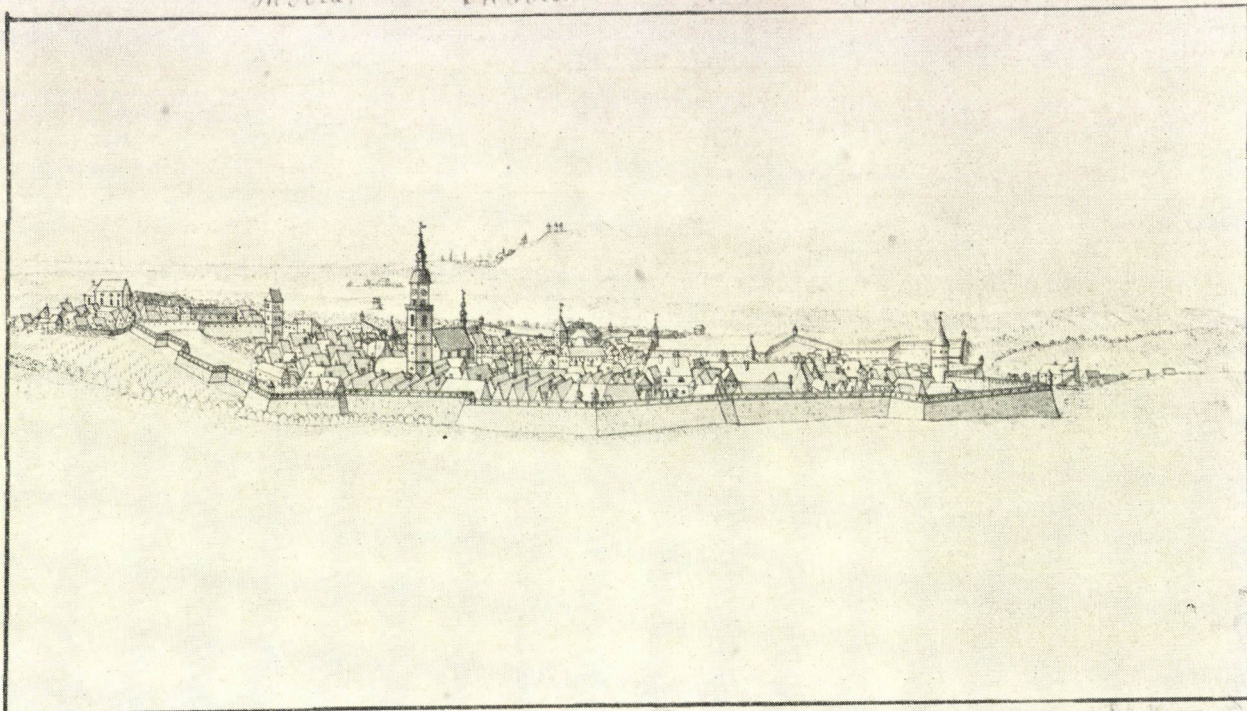
Vienna distans. Urbs n(on) adeo magna e(st), sed moenib(us) et fossis aqua repletis cincta atq(ue) munita et Dom(us) vel coctili laterculo vel saxo quadrato extructae et hinc pro pulcherrimo toti(us) Hungariae oppido meret(ur). Arx jacet extra urbem ante porta(m) S(ancti) Laurentii in eq(ito) ac petroso monte promixe ad Danubii oram, quae munimentis, amplitudine et elega(ntia) vix nulli cedit, fo(ss)a quadrata quatuor turrib(us) sijmilib(us) aedificata, in quoru(m) una, quae vers(us) Austriam spectat, Corona Regia asservat(ur). In laquearib(us) conclavium Historia reru(m) gestaru(m) Ferd(inandi) II. depicta e(st). Tres habet portas et sic dictum portulam piscatoru(m), ubi suburbia statim incipiunt, quae magnitudine urbem ipsam ter excedunt et silimenter eleganter extructae s(un)t; quib(us) diversi magnifici horti et palatia, imprimis vero Archi-Episcopalis visu digni, que(m) Archi-Episcopus Georg(ius) Lippay constituit. Templu(m) Parochiale S(ancti) Martini insignis Praepositura et Capit(ulum) Canonico(rum) adjunctu(m) partim intra urbis moenia situ(m) e(st), in eoq(ue) Hungariae Reges coronat(ur)!. 1646. Archid. Leopold(us) Wilhelm(us) urbe(m) et arcem qu(an)t(u)m fieri potuit mu(nire) curavit. 1663. Turcae usq(ue) ad ha(n)c urbe(m) excursions facieba(n)t. Postqua(m) 1547. Buda et 1604. Strigo(nium) in Turc(arum) potest(atem) veneru(n)t Primar(ia) Hung(ariae) Reg(ni) urbs declar(abatur) et Sedes Archi-Episcopi Strigo(niensis) tra(n)slatu(!) e(st). — Eine vornehme Königl(iche) Frey Stadt in Nider Ungarn an d(er) Donau, über welche eine Schiff Brücke gehet; 8. M(eilen) von Wien. Die Stadt ist nicht gross, die Häuser aber, mit gehauen u(nd) gebackenen Steinen gebaut, u(nd) mit Maure(n) und Wasser Gr(äbe)n umfungen, u(nd) kan wohl vor die schönste Stadt in ganz Ungarn passiren. Das Schloss ligt ausserhalb der Stadt, vor dem Lorenzer Thor, auf eine(m) zimlich hohe(n) und felssigten Berg, hart an der Donau, u(nd) ist sehr fest, schön, gross, u(nd) recht viereckigt, mit 4. gleiche(n) Thurnen, da in de(r) einen gege(n) Oesterreich zu, die

Königliche Crone verwahret wird. In denen Decke(n) d(er) Zim(m)er ist die Historia des Kaisers Ferd(inand) II. angemahlet. Hat 3 Thor, u(nd) das so genan(n)te Fischer Pförtlein, an welche(n) die Vorstädte anfangen, die 3mal so gross als die Stadt, und ebenfalls gar wohl erbauet seynd. Darunter verschiedene feine Gärten, und Garten Häußer vornehmlich aber, der Erz-Bischöf(liche) sehenswürdig, welche(n) d(er) Erz-Bischoff von Gran Georg Lippay angeleget. Die S(anct) Martins-Pfarr-Kirche dabey eine ansehn(liche) Probstey, und Dom-Capitul(um) stehet zum Theil in(n)erhalb, u(nd) mit de(m) andern Theil ausserhalb d(er) Stadt u(nd) Mauer, worin(n)en die Könige in Ungarn gecrönet werden. A(nn)o 1648. hat Erz Herzog Leopold Wilhelm, die Stadt u(nd) Schloss möglichst fortificire(n) lasse(n). A(nn)o 1663. streifften die Türcke(n) biss an die Stadt. Nachdem A(nn)o 1547. Ofen, u(nd) A(nn)o 1604. Gran unter türckische Bottmäsigkeit kom(m)en, ist sie Haupt-Stadt in Ungarn, u(nd) der Sitz des Erz Bischoffs von Gran dahin verleget worden." Jelezve a szövegtől balra és jobbra: „Cum Privilegio Sacrae Caesariae Majestatis(is). — I(ohann) C(hristian) Leopold excud(it) A(ugustae) V(indelicorum). — F(riedrich) B(ernhard) Werner Ad Vivum delineavit.“ A második állapotban a jobb alsó sarokban „P. 12.“ jelölés olvasható.

Rézkar és rézmetszet, 205 x 298 mm. TKcs, Pozsony, Városi Galéria. — (II. kép)
K. Jančová, i. m. 83—84. sz.

13. Modor (Modra) látképe. Címe fent a kép felett: „Modra. Modern in Hungarn. Preßburger Comitats.“ A képpen elhelyezett számokhoz magyarázata a kép alatt: „1. Kirch außer der Stadt. 2. Tyrnauer Thor. 3. Pfarr Kirch. 4. Luther-Bethaus (?). 5. Preßburg von ferne zu sehen.“ Jelezve jobbra lent: „F(riedrich) B(ernhard) Werner delin(eavit).“

Tollrajz, tussal lavírozva, 184 x 293 mm. TKcs, lt. sz. T. 6908. — (12. kép)



12. *Modor (Modra)*, rajz. *Kat.* 13. sz.



13. Nagyszombat (Trnava). Kat. 14. sz.



14. Sopron, rajz. Kat. 15/a. sz.



15. Sopron. Kat. 15. sz.

14. *Nagyszombat (Tyrnava) látképe.* Címe fent a képen szószalagon: „TYRNARIA(!). TYRNAU”. A képen elhelyezett számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarokban angyaloktól tartott szószalagon: „1. das obere Thor. 2. die Franciscaner Kirch. 3. die Trinitarier Kirche. 4. der Stadt Thurn. 5. das Iesuit(ter) Colleg(ium). 6. die Iesuit(ter) Kirch. 7. das Fr(aue)n Closter. 8. das Seminarium. 9. das nidere oder Untere Thor. 10. das Steph(ani) Collegiu(m). 21(!). die Paulin(er) Kirch. 22(!). der Dom. 23(!). S(anct) Margar(ethen) Kirch. 24(!). S(anct) Michaels Kirch.” A kép alatt üres címertartó kartus két oldalán két hasábon történeti magyarázat: „Parva civitas ad flumen Tyrnau in Hungaria Superiori in Comitatu Trentschiniensi, 16. milliariibus Viennae, et 4. Posonio distans; in ejus Vicinia A(nn)o 1704. d(ie) 26. Dec(embri)s Dux Heisterus et A(nn)o 1705. d(ie) 11. Augusti Generalis Herbevil(le) Hungaricos Rebelles profligaverunt. Floret ibi Gymnasium Lutheranum Catholici autem habent Universitatem quae Archi Episcopalis dicitur. Munitionibus satis firmata(!) est, et ideo Capitulum Canonicorum Strigonio huc transferebatur, cum ista Urbis(!) prima vice in Turcarum manus incidisset. A(nn)o 1205. Iudae duae mulieres exerandam saevitiam in hac Urbe in infante Christiano exercebant. A(nn)o 1705. Tractatus cum Malcontentis hic inchoabantur, qui autem, quoniam postulata eorum superba nimis et iniqua erant, rursus abrumpebant(ur). — Eine kleine Stadt am Fluß Tyrna in Ober Ungarn in der Grafschaft Trentschin 16. M(eilen) von Wien, und 4. von Pressburg, in welcher Gegend der General Herbeville d(en) 12. Aug(usti) 1705. und der General Heister 1704. d(en) 26. Dec(embri)s die Ungarischen Malcontenten aus dem Felde geschlagen. Sie hat ein Lutherisches Gymnasium und eine Catholische Universitaet, so die Erzbischöfliche genennet wird, ist befestiget, und hieher das Dom Capitul von Gran verlegt worden Als selbiger Ort das erste mahl den Türcken in die Haende gerathen. A(nn)o 1208(!) verüben 12. Jüde(n) und 2. Weibs-Personen in dieser Stadt eine unerhörte Grausamkeit an eine(n) Christen Kind, und A(nn)o 1505 (!) waren hier Tractaten mit denen Rebellen angefangen, weil aber dieselbe die Saitten zu hoch gespannt, haben sie sich wider zerschlage(n).” A szövegtől balra és jobbra jelezve: „Cum Privilegio Sacrae Caesar(eae) Majest(atis). — I(ohann) C(hristoph) Leopold exc(udit) Aug(ustae) Vind(elicorum). — F(riedrich) B(ernhard) Werner ad Vivum delineavit.” Jobb alsó sarkában „T. 8” jelzés, a többi laphoz hasonlóan feltehetőleg ennek is van jelzés nélküli állapota.

Rézkarc és rézmetszet, 199 x 298 mm. TKCs, Pozsony, Városi Galéria. — (13. kép)

Bubics Zs., Magyarországi várak és városoknak a M. N. Múzeum könyvtárában létező fa- és rézmetszeti. Bp. 1880. 353. sz.

15/a. *Sopron látképe* Címe fent a képen szószalagon: „Oedenburg”. A bal és jobb felső sarokban az angyalok üres szószalagokat tartanak, bár a képen 1—12-ig számok találhatók.

Lavírozott tollrajz, 147 x 278 mm. Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie. — (14. kép)

Europäische Städte im Rokoko. Einf. von Jacob Reisner. München 1966. 16. l.

15. *Sopron látképe.* Címe fent a képen szószalagon: „SEMPRONIU(M). OEDENBURG.” A képen elhelyezett számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarokban angyaloktól tartott szószalagon: „1. das Dominicaner Cl(oster). 2. der Wachthurn. 3. das hintere Thor. 4. das vordere Thor. 5. der P(atres) Franciscaner Kirchthurn. 6. die Iesuit(ter) Kirch. 7. d(as) Collegium. 8. der Stadt Thurn. 9. S(anct) Iohann(es) Kirch. 19(!). die Spital Kirch. 11. die Kirche zu(m) Heiligen Geist. 12. S(anct) Michaelis Pfarr Kirch.” A kép alatt üres címertartó kartus két oldalán két hasábon történeti magyarázat: „Regia lib(e)ra Urbis inferioris Hungariae perquam vetusta a finibus Austriae distat duabus 6. Posonii et 2. a lacu Neosensi; non amplum quidem, sed minutum et populum est oppidum more germanico saxis et lateribus ele-

ganter exstructum. Extra urbem jacent nobilissima Vineta, quae generosissimum Vinum propignunt(!), quod ut plurimum in Silesiam avehitur, qui incolarum optimus est gaeustus(!). Hi ferme omnes germani sunt et Religio-nis Evangelicae addicti; ibidem intra moenia in Domo precatório liberum Religionis cultum exercentes. Reliqua Templa Templa (!) sunt Catholicorum. Invenitur etiam hic Collegium Iesuitarum et Convictorium pro Nobilibus Hungaricis Magistratus dimidia pars ex Catholicis, altera ex Evangelicis membris constat. Nonnulla Comititia hic celebrata et aliquot Reges et Reginae coronatae sunt; Bellis et incendio diversis temporibus magna damna haec Urbs est passa. Metropolis est cuiusdam ob vini culturam, et alioquin fertilissimum solum celeberrimi solum celeberrimi(!) Comitatus, qui ab ista nomen gerit; et in quo diae Regiae liberae Civitates reperiuntur. Praeter duas arces principis Esterhasi Eisenstatt et Forchtenstein, Thernae Haeflenses et salubres aquae wolfflenses famâ celebres sunt. — Eine Königliche Frey-stadt in Nider Ungarn, ist sehr alt, und ligt 2. M(eilen) von der Österreichischen Grentze, 8. von Wien, 6. von Preßburg, und 1. M(eil) von Neustaedter See, ist ein kleiner, aber fester Ort, und volckreich, auch auf teutsche Art mit Steinen wohl gebauet, ausserhalb der Stadt liegen gantz nahe die herrlichen Weinberge in welchen die vortrefflichsten Weine wachsen, so meist nach Schlesien verführt werden, davon die Einwohner ihre beste Nahrung haben. Dise sind fast alle Deutsche u(nd) der Lutherischen Religion zugethan. So daselbst in eine(m) Bethhaus in der Stadt ihr öffentliches Exercitium treiben. Die übrigen Kirchen sind Catholisch, so ist auch ein Iesuit(er) Collegium allhier, nebst einen Convictorio vor Ungarische Edelleuthe Der Magistrat daselbst ist halb Catholisch, und halb Lutherisch, allhier sind verschiedene Land-Taege gehalten und unterschiedene König-Königinnen allda gekrönt worden, durch Krieg und Brand aber, ist niivorigen Zeiten ziemlicher Schaden geschehen. Sie ist auch die Haupt Stadt eines wegen des vielen Weinbaues berühmter, und sonst auch fruchtbaren Comitats, so von ihr den Nahmen hat, und worinen sich 2. Königliche Frey-Staedte befinden, nebst denen admirablen Fürstlich-Esterhastischen(!) Schösser Eisenstatt und Forchtenstein, sind die warmen Baeder Höfeln, u(nd) d(er) gesund Bad Wolfis.” Jelezve a szöveg bal és jobb oldalán: „Cum Privilegio Sacrae Caesar(eae) Majest(atis). — I(ohann) C(hristoph) Leopold exc(udit) Aug(ustae) V(indelicorum). — F(riedrich) B(ernhard) Werner ad Vivum delineavit. Második állapotában a jobb alsó sarokban „O. 4” sorozatszám.

Rézkarc és rézmetszet, 204 x 300 mm. TKCs. Sopron, Liszt Ferenc Múzeum. — (15. kép)

Csatkai E., Sopron és környéke műemlékei. 2. kiadás. Bp. 1956. 158. l. 10. sz.

16. *Győr látképe.* Címe fent a képen szószalagon: „IAVARINU(M). RAAB.” A képen a megfelelő helyen: „Rab fluß — Teich.” A képen elhelyezett számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarokban angyaloktól tartott szószalagon: „1. Vorstädtische Kirche. 2. Die Kirche über den Rännitz Fluss. 3. Capelle vor den Wiener Thor. 4. Das Schloß. 5. Wiener Thor. 6. Die Dom, und Pfarr Kirch. 7. Carmeliter Closter. 8. Stuhlweißenburger Thor. 9. Das Iesuit(er) Collegium. 10. Das Franciscaner Closter. 11. Fr(anciscaner) Closter. 12. Arm. d(er) Donau.” A kép alatt üres címertartó kartus két oldalán két hasábon történeti magyarázat: „Urbs cum arce in Hungaria inferiore, ubi flume(n) Raab Danubio com(m)itat(ur), e regione Insulae Schutt. 14. milliariibus Viennae distans. Non adeo magna, sed permunita est. Episcopum habet, qui Archi Episcopi Strigoniensis sub est imperio. Munitiones ejus consistunt ē septem propugnaculis coctili laterculo structis, aliquot operibus tutularibus, quae Cavaliers vocantur et aggeribus aliis. Iuxta propugnaculum arcis amnis Rännitz fluvio Raabae miscetur ac vallum alluit. A(nn)o 1529. et 1594. hic locus a Turcis expugnabatur et A(nn)o 1599. illis rursus eripiebatur. Georgius Draskowiz Episcopus hujus urbis A(nn)o 1579. Synodum hic celebrabat, cujus Decreta typis impressa venum pro-



17. Komárom, rajz. Kat. 17/a. sz.



18. Komárom. Kat. 17. sz.

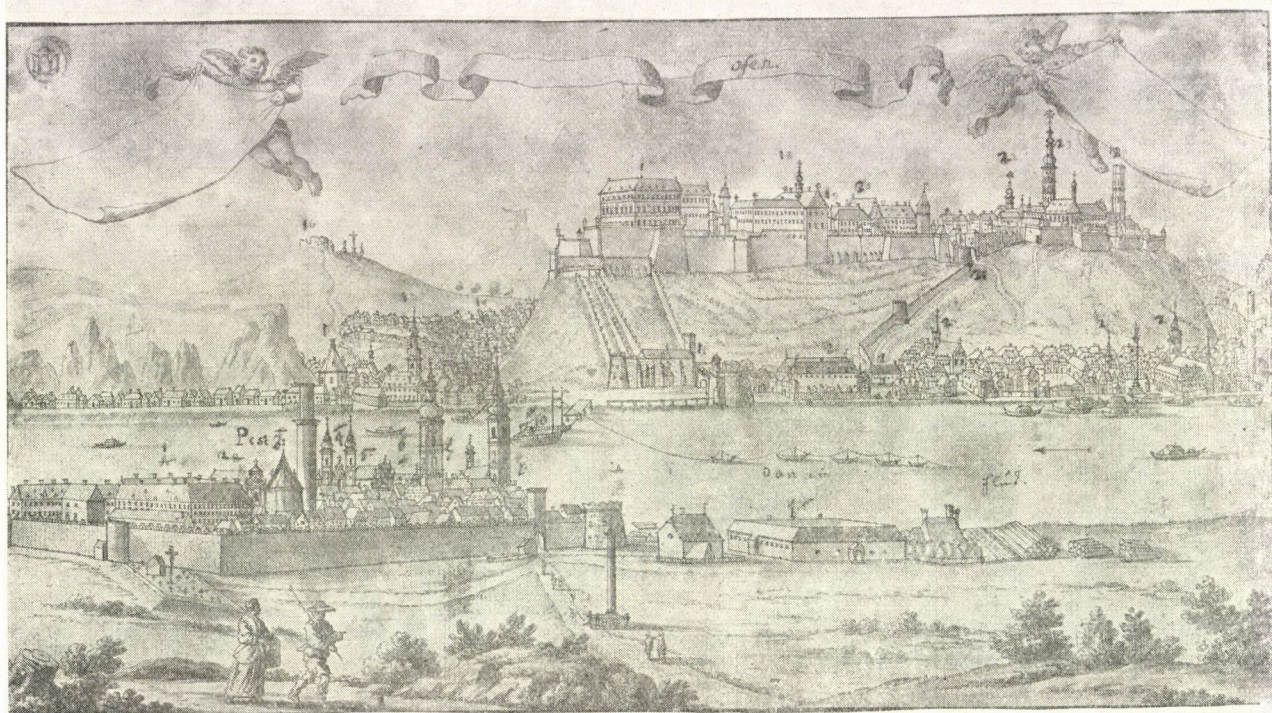


19. Esztergom. Kat. 18. sz.

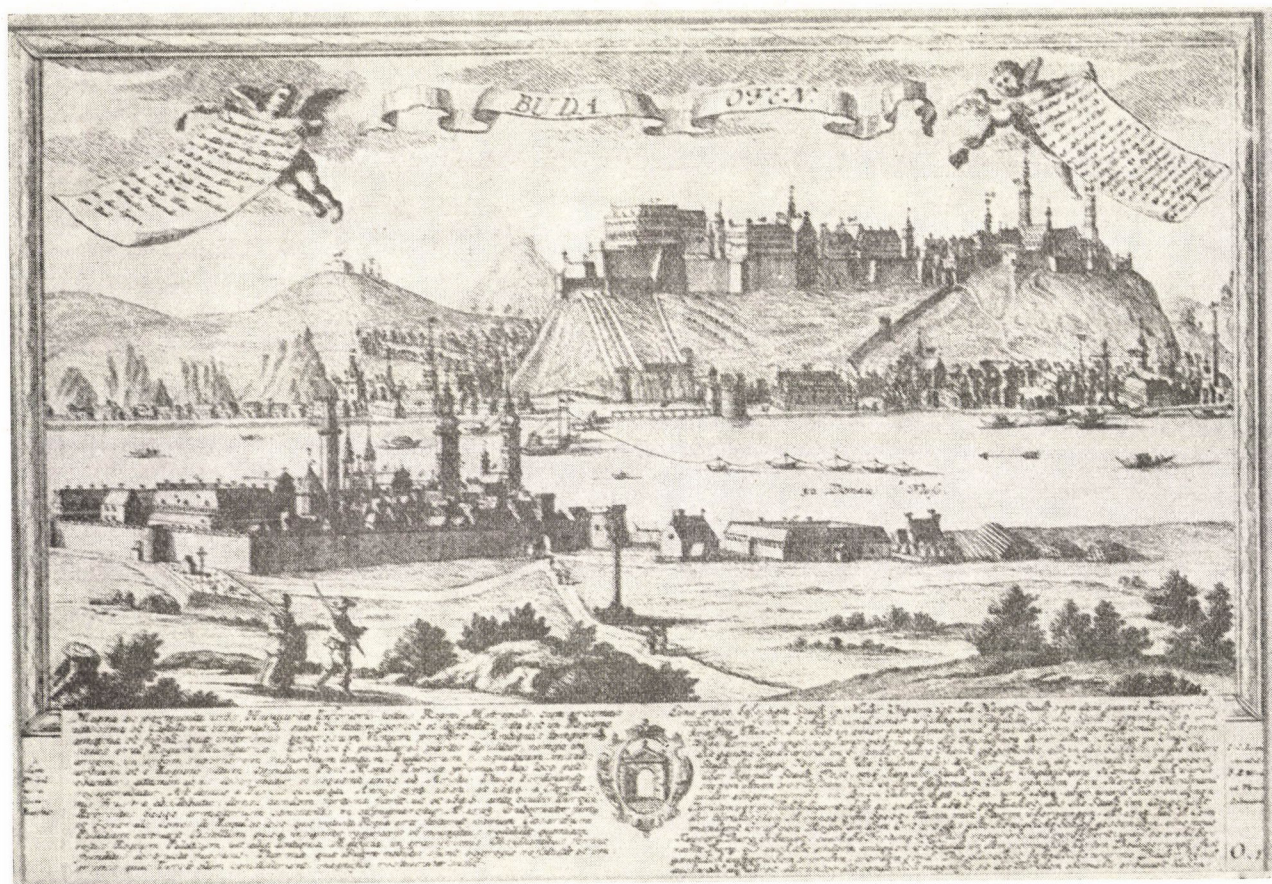
Rézkarc és rézmetszet, körülvágott példány, 190 x 297 mm. TKcs. — (18. kép)
Bubics Zs., i. m. 288. l. — Magyar művelődéstörténet III. köt. Bp. é. n. 188. l.

18. Esztergom látképe. Címe fent a képen szószalagon: „STRIGONIUM. GRAN.” A képen a megfelelő helyen: „Ein Arm von der Donau.” A képen elhelyezett számok magyarázata a bal és jobb felső sarkban angyalok tartotta szószalagokon: „1. Die Festung. 2. Das Jesuiter-Collegium. 3. Die Pfarr Kirche in der Wasserstadt. 4. Iesus Mariae Kirche. 5. Das Wirtshaus auf der Insul. 6. Das Wasser Th(or). 7. Das Provia(n)t-Hauss. 8. Das Franciscaner Closter. 9. Das Post-Thor. 10. Das Dom Capitul. 11. Das Stadt-Hauss. 12. Die Pfarr-Kriech in der Freystadt. 23(!). Das Franciscaner Cl(oster) daselbst.” A kép alatt üres címertartó kartus két oldalán két hasábon történeti magyarázó szöveg: „Urbs Archi Episcopalis in Hungaria inferiori ad Danubii ripam. 6. milliarius Germanicis Comorra et totidem Buda distans inplani ac fertili solo, in Comitatu cognomine. Castellum habet eleganter extractum, quod sedes erat Archi Episcoporum, ad ripam Istri in asperissima rupe sita. Urbs est triangularis et habet duas magnas turres, quarum una versus montem S(ancti) Thomae, altera vero Danubium spectat regione oppidi Barcan. In superiore(m) et inferiore(m) urbe(m) dividitur, quarum utraque(m) munita, sed nunc valde demolitae. Mons S(ancti) Thomae et (ia)m munitus e(st) quia urbi admodum propinquas, ita ut istne(!) urbs tormentis impeti posset. Inveniunt(ur) hic temperatissimae(!). Olim erat haec urbs praecipua in Hungaria, continet multa magnifica aedificia nim(!) Templu(m) S(ancti) Stephani, Palatium(m) Archi Episcopale et alia. Cum vero in potestatem Turcaru(m) venisset, Archi Episcopus sedem suam Posoniu(m) transtulit; A(nn)o 1529. Joh(annes) Rex Hungariae frustra eam obsidebat.

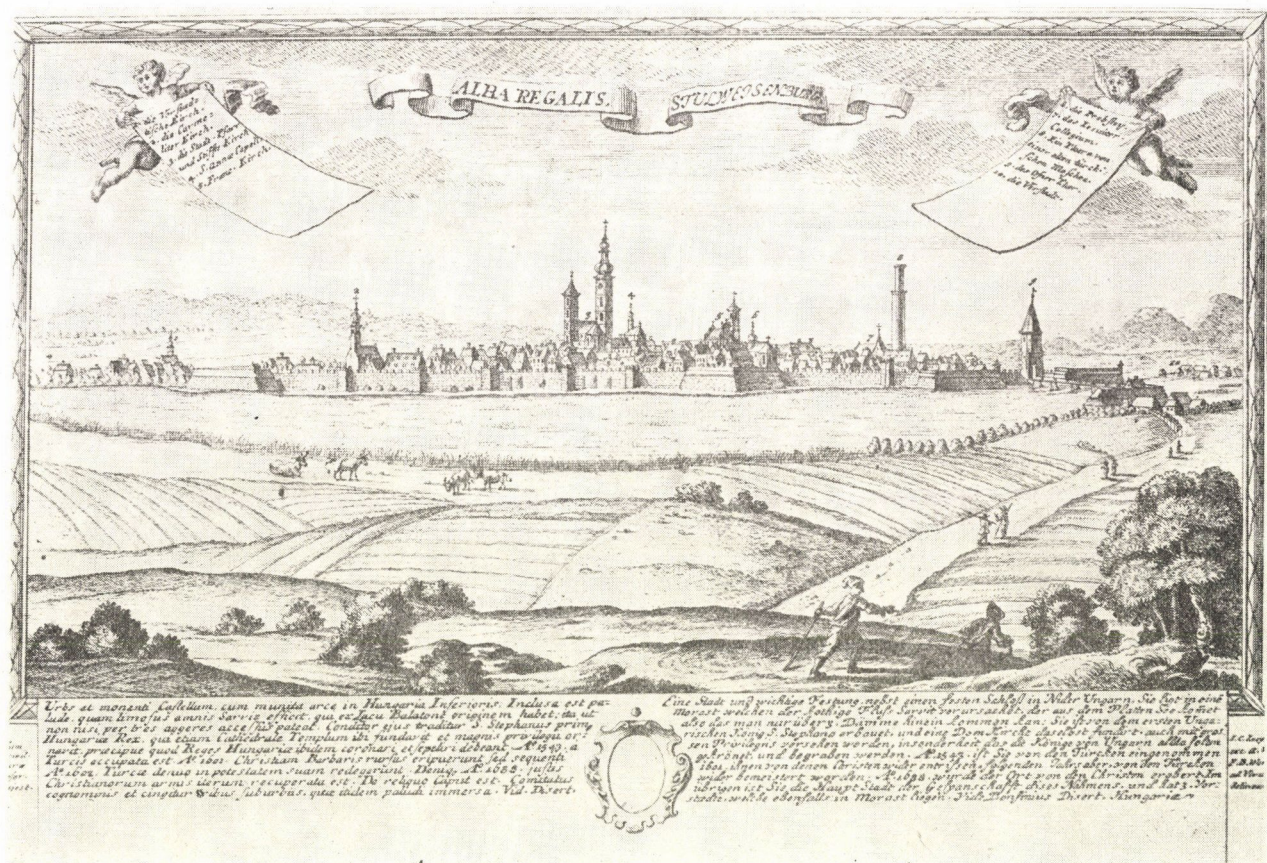
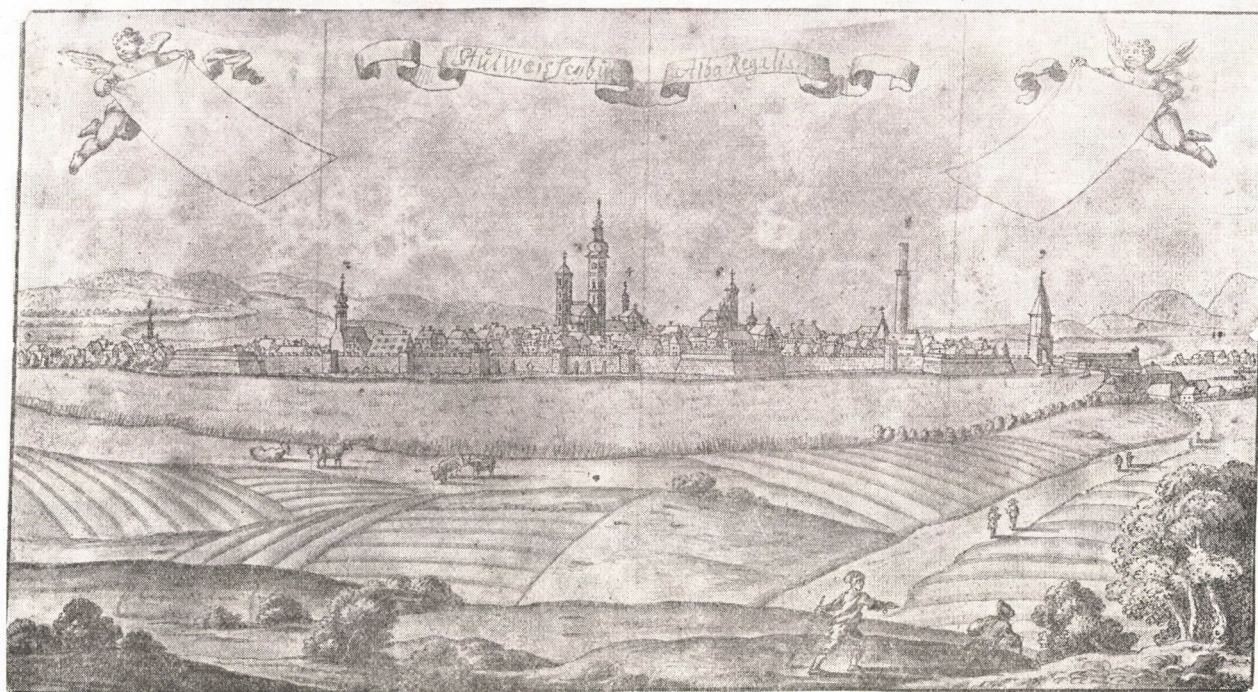
A(nn)o 1554. Imp(erator) Turc(arum) Soliman(us) eam expugnabat. A(nn)o 1595. comes mansfeld, illam recuperabat. Sequenti tempore modo ab haec, modo ab illa parte occupabatur; donec tandem A(nn)o 1683. Turcis rursus eripiebatur. A(nn)i 1714. d(ie) 9. Dec(embris) Caesar Carolus VI. promulgari jussit, ut imposterum Archi Episcopi Strigonienses etiam Dignitate Principum Imperii gauderent. — Ist ein Erzbischöf(liche) Stadt in Nieder-Ungarn, an d(er) Donau. 6. teutsche M(eilen) von Comorra, u(nd) eben so viel von Ofen. Auf eine(m) ebne(n) u(nd) fruchtbare(n) Boden; in dem Comitatu so vo(n) ihr den Namen führet. Das daselbst befindliche Castell, in ein fein Gebaude u(nd) die Residenz des Erz-Bischoffs gewesen, welches am Ufer d(er) Donau, auf eine(m) sehr rauhe(n) Felsse(n) steht. Die Stadt ist 3 eckigt, u(nd) hat 2 grosse Thürne, dere(n) einer gege(n) de(n) Thomas Berg, de(r) 2 te gege(n) die Donau, gleich gegen Barcka(n) übersteht. Sie ist in die Ober(e) u(nd) Untere Stadt eingetheilet, so beyde befestiget, aber doch sehr ruinirt sind. Der S(anct) Thomas-Berg ist auch fortificirt, weil er d(er) Stadt sehr nahe ligt, u(nd) solcher Gestalt selbige, vo(n) dan(n)en beschosse(n) werden könnte. Es gibt allhier überaus temperirte Baeder. Vor zeite(n) war dieser Ort die vornehmste Stadt in Ungarn. Sie hat viele prächtige Gebaude, als die S(anct) Stephans Kirche den Erz-Bischoff(ichen) Pallast, u(nd) a(ndere) m(ehr). Als sie aber unter de(n) Türcke(n) gekom(men), hat d(er) Erz-Bischoff seine(n) Sitz nach Pressburg verlegt. A(nn)o 1529. belagerte d(er) König in Ungarn Johan(n)es diese(n) Ort vergeblich. Im Jahr 1554. eroberte ihn d(er) türkische Kaiser Solima(n). A(nn)o 1595. beka(m) ihn d(er) Graf vo(n) Mansfeld wider unter des Erz-Herzogs Mathiae Devotion. Nach d(ieser) zeit ist es vielmahl von dieser, bald vo(n) jener Parthey erobert, und endlich A(nn)o 1683. den Türcken wider abgenom(men) worde(n). A(nn)o 1714. d(en) 9. Dez(ember) hat der Kaiser Carl



20. Buda és Pest, rajz. Kat. 19/a. sz.



21. Buda és Pest. Kat. 19. sz.



VI. publicire(n) lassen, das hinfüro die Erz-Bischöffe auch die Würde eines Reichs-Fürste(n) genüsse(n) solten." Jelezve a szöveg bal és jobb oldalán: „Cum Privilegio Sacrae Caesar(eae) Majestat(is). — I(ohann) C(hristoph) Leopold excud(it) A(ugustae) V(indelicorum). — F(riedrich) B(ernhard) Werner Ad Vivum Delineavit." II. állapotán a jobb alsó sarokban „G. 15" jelzéssel egészítették ki.

Rézkarc és rézmetszet, 206 x 302 mm. TKcs. — (19. kép)

Bubics Zs., i. m. 179. sz. — *Leopold A.*, Esztergom régi látképei. Bp. 1944. 165. sz. — *Balogh J.*, Az esztergomi Bakócz kápolna. Bp. 1955. 112. l. — *Dercsényi D.* — *Zolnay L.*, Esztergom. Bp. 1956. 38. l.

19/a. *Buda és Pest látképe keletről*. Címe fent a képen szószalagon: „Ofen". A képen a megfelelő helyen: „Donau flus. — Pest." Az angyalok üres szószalagokat tartanak, bár a képen számokat találunk. A bal felső sarokban városi címer.

Lavírozott tusrajz, 150 x 282 mm. Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie. — (20. kép)

Europäische Städte im Rokoko. 16. l.

19. *Buda és Pest látképe keletről*. Címe fent a képen szószalagon: „BUDA. OFEN." A képen a megfelelő helyen: „Donau Fluss." A képen elhelyezett számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarokban angyalok tartotta szószalagokon: „1. Invaliden Hauss. 2. Francisc(aner) Kirch. 3. Alte türk(ische) Moschee. 4. P(atres) Pauliner Kirch. 5. P(atres) Servitte(n) Kirch. 6. P(atres) Dom(inicaner) Kirch. 7. der Stadt Thurn. 8. die Pfarr Kirche. 9. das Salz-Haus. 10. die fliegende Brücke. 14. Pfarr Kirch. 15. das Raize(n) Thor. 16. Blocksberg. 17. Festung. 18. Zeughaus. 19. Casarmen. 20. Carmel(iter) Kirch. 21. Wasser Th(urn). 22. das Rathaus. 23. Iesuit(er) Colleg(ium). 24. Pothaus. 25. Proviathanus. 26. Franciscaner. 27. Capucin(er). 28. Ies(uit)er Wohnung. 29. P(atres) Francisc(aner). 30. Begräb(nis) Kirch. 32.(!) türk(ische) Moschea." A kép alatt címtartó kartus, amelynek két oldalán két hasábon történeti magyarázat: „Magna ac permunita urbs Hungariae Inferioris, totius Regni Metropolis, cum arce munitissima et Castello vix expugnabili, quod civitatem coercent et defendit; sita est in Regione amoena et fertili, quae imprimis generosum Vinum profert. Antiquis temporib(us) sedes erat Regum Hungariae. Urbs in 6. peculiares partes dividitur, nempe in arcem, in urbem superiore longum, Iudeorum s(ive) aquaticam, in suburbium et é Regione situm oppidum Pest. A(nno) 1526. Turcae primum hoc loco potiebantur; attamen ab iis deserebatur et sequenti anno ab Archiduce Ferdinando recuperabatur. Ast denuo à Turcis occupata, Annis 1598. 1602. et 1684. à Christianis frustra obsidebatur, donec tandem fortuna favit, ut et 1686. ante oculos Turcici Exercitus 60 000. armorum constantis vi expugnaretur A(nno) 1715. Gubernator sum(mus) et Generalis Comes de Regal eo loco, quo vetusta Regia arx steterat, novum Caesareum Palatium extruxit Castellum quoq(ue) insigniter reparavit et munitius reddidit quoniam vetus Regium Palatium, ut alia antiqua AEdificia, in gravissimis Obsidionibus ferne funditus destructae fuerant. Thermae, quae ibidem nobiles sunt egregie restitutae et imprimis, quas Turcae olim condiderant, magnifice restauratae sunt. — Eine grose, befestigte Stadt in Nider Ungarn ist die Haupt-Stadt von dem ganze(n) Königreich, nebst einem festen Schloss, und einer wichtigen Citadelle, so die Stadt commandirt, und kräftig schützt. Sie ligt in einer angenehmen und fruchtbaren Gegend so sonderlich guten Wein hervorbringt, und war vohrmahlen die Residentz derer alten Könige in Ungarn, die gantze Stadt wird in 6. sonderbahre Theile abgetheilet, als in das Schloss, in die Obere Stadt, die lange Vorstadt, die Juden-oder Wasser-Stadt, in die Vorstadt, und die gegen überligende Stadt Pest. 1526. Kam die in der Unglaublichen Haende, doch wurde sie von ihnen verlassen, und in dem folgenden Jahr von dem Erz-Hertzog Ferdinand wider eingenommen, in denen Jahren 1598. 1602. und 1684. aber ward Sie von denen Christen vergeblich belagert, biss es endlich 1686. geglückt, das die

Stadt im Angesicht der türckischen Armee von 60 000. Mann mit Sturm übergangen. A(nno) 1715. hat d(er) Commandant, Graf von Regal an dem Ort wo das alte königliche Schloss gestanden, eine neue Kayserl(iche) Burg erbauet; auch die Festung trefflich reparirt, und verbessert, weil so wohl benan(n)te Burg, als auch die andern antiken Gebäude in den vormahlig harten Belagerunge(n) fast gaentzlich aufgerieben worden worden(!) sind. Die daselbst befindliche warme Bäder seynd auch wohl auführet, darunter die sonderlich magnific so die Türcken ehemals erbauet haben." Jelezve a szöveg bal és jobb oldalán: „Cum Privilegio Sacrae Caesar(eae) Majestat(is). — I(ohann) C(hristoph) Leopold excud(it) A(ugustae) V(indelicorum). — F(riedrich) B(ernhard) Werner Ad Vivum delineavit." Második állapota a jobb alsó sarokban „O.I" sorozatjelzéssel bővült. Ismert írás előtti példánya is.

Rézkarc és rézmetszet, 162 x 292 mm. TKcs, Budapesti Történeti Múzeum, budapesti magángyűjtemény. (21. kép)

Rózsa Gy., i. m. 80. sz.

20/a. *Székesfehérvár látképe*. Címe fent a képen szószalagon: „Stulweissenburg. Alba Regalis." Az angyalok üres szószalagokat tartanak, bár a képen 1-től 10-ig megtalálhatók a számok.

Lavírozott tusrajz, 150 x 277 mm. Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie. — (22. kép)

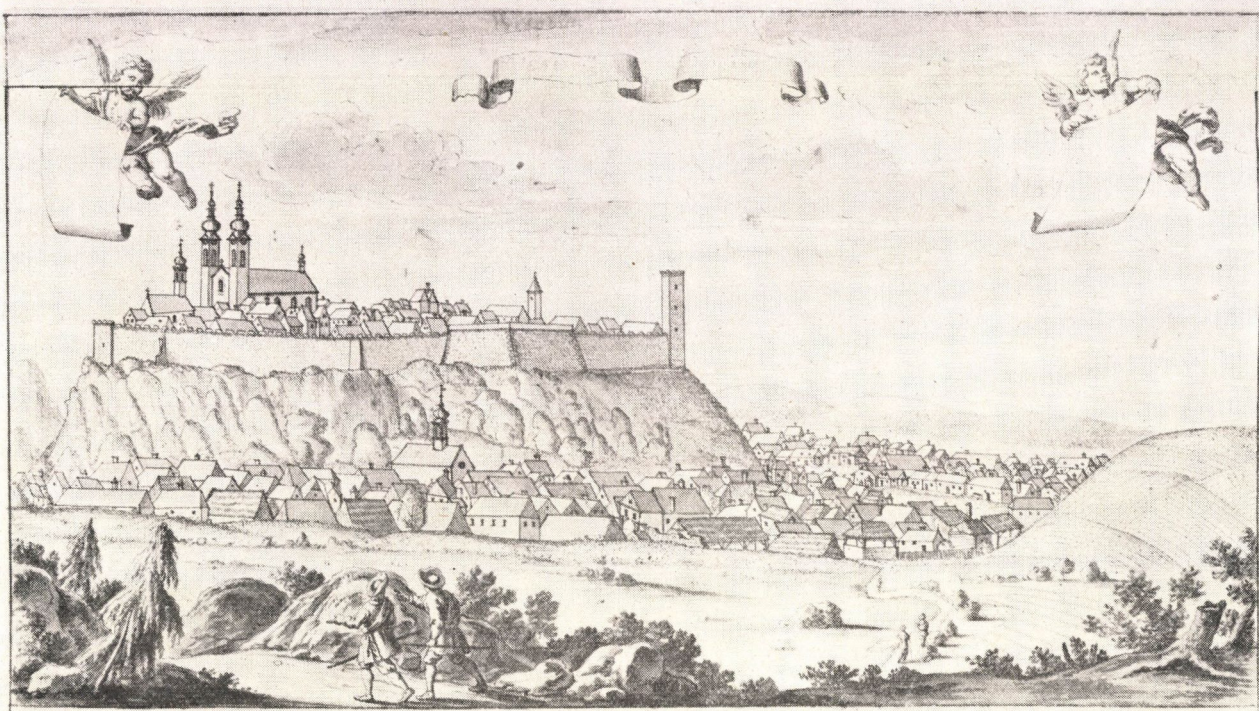
Europäische Städte im Rokoko. 16. l.

20. *Székesfehérvár látképe*. Címe fent a képen szószalagon: „ALBA REGALIS. STULWEISENBURG." A képen elhelyezett számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarokban angyalok tartotta szószalagon: „1. die Vorstaedtische Kirch. 2. die Carmeliter Kirch. 3. die Stadt-Pfarr-und Stifts Kirch. 4. S(anct) Annae Capell. 5. Franciscaner Kirch. 6. die Probstey. 7. das Iesuiten-Collegium. 8. Ein Thurn von einer alten türkischen Moschea. 9. das Ofner Thor. 10. die Vorstadt." A kép alatt üres címtartó kartus két oldalán két hasábon történeti magyarázat: „Urbs et monenti Castellum, cum munita arce in Hungaria Inferioris; Inclusa est palude, quam limosus amnis Sarviz efficit, qui ex Lacu Balatone originem habet; ita ut non nisi, per tres aggres accessus pateat. Conditor ejus traditur S(anctus) Stephanus prim(us) Hungariae Rex, qui etiam Cathedrale Templum ibi fundavit et magnis privilegiis(!) ornavit, praecipue quod Reges Hungariae ibidem coronari et sepeliri debeant. A(nno) 1543. à Turcis occupata est. A(nno) 1601. Christiani Barbaris rursus eripuerunt sed sequenti A(nno) 1602. Turcae denuo in potestatem suam redigerunt. Deniq(ue) A(nno) 1688. justis Christianorum armis iterum recuperata est. De reliquo Caput est Comitatus cognominis et cingitur tribus suburbis, quae itidem paludi immersa. Vid(e) Disert(ationem). — Eine Stadt und wichtige Festung, nebst einen festen Schloß in Nider Ungarn. Sie ligt in eine(m) Morast welchen der kothige Fluss Sarvit verursacht, der aus dem Platten See kom(m)et also das man nur über 3. Dämme hinein kommen kan; Sie ist von dem ersten Ungarischen König S(anct) Stephano erbauet, und eine Dom Kirche daselbst fundirt, auch mit grossen Privilegiis versehen worden, insonderheit das die Könige von Ungarn allda solten gekrönet, und begraben werden. A(nno) 1543. ist Sie von den Türcken eingenommen 1602. ihnen von den Christen wider entrissen, folgenden Jahrs aber, von den Türcken wider bemeistert worden. A(nno) 1688. wurde der Ort von den Christen erobert. Im übrigen ist Sie die Haupt Stadt der Gespanschaft dises Nahmens, und hat 3. Vorstaedte, welche ebenfalls in Morast liegen. Vide Bonfinius Disert(ation) Hungariae" A szöveg bal és jobb oldalán jelezve: „Cum Privilegio Sacrae Caesar(eae) Majestat(is). — I(ohann) C(hristoph) Leopold exc(udit) A(ugustae) V(indelicorum). — F(riedrich) B(ernhard) Werner Ad Vivum delineavit."

Rézkarc és rézmetszet, 203 x 298 mm. TKcs. — (23. kép)

Bubics Zs., i. m. 203. sz.

21/a. *Veszprém látképe*. Címe fent a képen szószala-



gon: „Vesprüm. Vesprim.” Az angyalok üres szószalagokat tartanak, bár a képen 1-től 6-ig számok találhatók.

Lavírozott tusrajz, 153 x 178 mm. TKcs. lt. sz. T. 6977. (24. kép)

21. *Veszprém látképe*. Címe fent a képen szószalagon: „VESPRINUM. VESPRIN.” A képen elhelyezett számokhoz magyarázat a bal és jobb felső sarokban angyalok tartotta szószalagon: „1. Stadt u(nd) Vestung. 2. Die Vorstadt. 3. Das Franciscaner Closter. 4. Die Dom oder Bischöffl(iche) Kirch. 5. Die Kirche in der Vorstadt. 6. Der Thurn von der alten Vestung.” A kép alatt üres címertartó kartus két oldalán két hasábon történeti magyarázat: „Arx inferioris Hungariae inter oppida Palotam et Papam in edito monte sita, qui undiq(ue) praesertim versus occasum praecipiti altitudine eminent. Praeter antiquos muros firmis Vallis non est munita, sed ad septentrionale urbis latus profundas habet rupinas s(ive) speluncas, in quib(us) feri canes alunt(ur). Gaudet Episcopatu, qui Archi Episcopo Strigoniensi subiacet. Ad radicem montis circa hanc regione(m) olim multa Coenobia, templa et Sacella steterunt, et in valle adhuc salubres aquae saturiunt, è quibus una albi fontis titulo insignit, unde et(ia)m arci nome(n) inditu(m). Inferi(us) in vallibus, collibus et montibus vestigia vastatae urbis reperiunt(ur), in qua quondam et antequa(m) Hung(ari) alt(era) vices ex Scythia in hanc provinciam venerunt, Hungaroru(m) et Moravoru(m) Rex Suadepolugus vel Suadopluc(us) hic sede(m) sua(m) habuisse tradit(ur). Post morte(m) Regis Mathiae A(nn)o 1490. à Germanis occupabat(ur), quibus Turcae A(nn)o 1551. hanc arce(m) eripuerunt. A(nn)o 1565. Egon Comes Salm injectis globis ignivomis ad deditione(m) cogebat, 1593. rurs(us) in Turcaru(m) veniebat man(us), 1598. à Comite et

Schwarze(n)berg Turcae rurs(us) expelleb(antur). Post varias vic(es) cu(m) tota Hung(aria) Caes(ari) Christ(iano) subdita e(st) imperio. — Ein Schloss in Nider Ungarn zwische(n) Palota, und Papa, auf eine(m) hohe(n) Berg gelege(n), der allenthalbe(n) besonders gegen Niedergang von einer jähén Höhe ist, hat nebst alten Mauern keine(n) Starcke(n) Wall, aber an der Seite des Bergs gege(n) Mitternacht tieff Steinn Kluffte, darin(n)en wilde Hunde erhalte(n) werde(n), und einen Bischoff unter den Erz-Bischoff von Gran gehörig. Unten am Berg und desse(n) Gegend, sind vor zeiten viele Closter, Kirche(n), und Capellen gestanden, in de(n) Gru(n)d aber noch viele Gesund-Wasser wovon eines der weise Brun(n)en genan(n)t, daher das Schloss den Nahme(n) behalten. Unten ist eine in Thälern, Hügel, und Bergen zerstörte Stadt, wo vor zeiten u(nd) ehe die Hungern das 2te mahl aus Scythien in dieses Land gekom(m)en der Ungar- und Mährische König Suadepolugus oder Suadopluc(us) solle Hof gehalten habe(n). Nach den Tod König Mathiae, wurde es A(nn)o 1490. von denen Teutschen eingenommen, und A(nn)o 1551. vom Türcken wieder erobert, auch A(nn)o 1665. (!) von Graf Ego von Salm mit feur übel zigerichtet A(nn)o 1593. dene(n) Türcken wider zu Theil, ihnen auch A(nn)o 1598. durch de(n) Grafen vo(n) Schwarzenberg abgenom(m)en, und ist unter dess Christl(ichen) Kaisers Bottmässigkeit. Jelezve a szöveg bal és jobb oldalán: „Cum Privil(egio) Sacrae Caesareae Majestat(is). — I(ohann) C(hristoph) Leopold excud(it) A(ugustae) V(indelicorum). — F(riedrich) B(ernhard) Werner delineavit ad Vivum.”

Rézkarc és rézmetszet, 203 x 304 mm. TKcs. — (25. kép)

Bubics Zs., i. m. 589. sz. — *P. Bretschneider*, Der Zeichner und Chronist Friedrich Bernhard Werner und seine Arbeiten. Neustadt/Schlesien 1921. 16. l.

KUTATÁS

GONDOLATOK EGY LEVÉLKIADÁSRÓL

Scheiber Sándor és a közelmúltban elhunyt Zsoldos Jenő, íróink levelezésének kutatói, 37 darab levéllel járultak Kiss József költő, író, szerkesztő megismertetéséhez.

A Budapesten, 1972-ben, 128 oldalon megjelent kötetnek Ó mért oly későn. Levelek Kiss József életrajzához címet adták, kölcsönvéve a címhez Kissnek egyik szép lírai versét.

E levelek A Hét c. irodalmi folyóiratunk szerkesztőjének tevékenységét nem érintik, azonban sok adattal világítanak 1874–1920 között életszakaszára, ugyanakkor felfedve jó néhány könyvészeti, kiadástörténeti, sajtótörténeti és nem utolsósorban művészettörténeti érdekességet.

A címzettek Gáspár Imre (1854–1910) költő, Löw Lipót szegedi főrabbi, Nordau Miksa (1849–1923) újságíró-szerkesztő (vö. Pester Llyod, Ungarischer Lloyd stb.), Goldziher Ignác orientalista és végül Polgár Jozefa, a költő késői műsája.

Gáspár Imréhez 1874–1875 között írt hét Kiss József-levélnék érdekessége a költőnek saját írói tevékenységéről, az irodalomról, költészetéről vallott nézetei. — A Budapesti rejtelmek c. ponyvaregényről, melyet Szentesi Rudolf álnéven adott közre, azt helyére téve így ír: „A Szentesi Rudolff regényét én írtam és írom ugyan, de nyilván sohasem fogom a magaménak vallani. Szolgáljon mentségemül az, hogy e roppant terhes munkát — mely jelenleg egyedüli keresetforrássomnak képezi csak nagy szükségből vállaltam magamra. Ez a könyv attentatum művészi törekvéseim ellen — bocsássá meg nekem — Apolló.”

Majd megbírálja Gáspár Imre költészetét, a Szász Károly-féle darabos versek hatását, bepillantást engedve ars poeticájába: „Mily sápadt egy vers ez a »Szilaj vasút!«. Mit akar ön a »fehér asszonyoktól?« Hagyja a pokolba azokat a régi várakat, azt a hazug romantikát, azt a lovagregényekbe és holmi Zichy Gézáknak való borzalmasságokat! Hisz ön poéta! Mi szükség önnek a cífraságra? Mily egyszerűen és szépen búcsúztatja ön a fecskét! Ön tud természetes lenni és mégis oly ritkán az.” Arra inti még, hogy legyen szigorúbb önmagával, mert az igazi költészet így születik; ő saját magával szintén kélrelehetetlen.

Jelen vagyunk egy antológia születésénél is, melyet ugyancsak Gáspár Imre tervez (Megj.: Új nemzedék. Költészeti gyűjtemény jellemzésekkel. Írta és szerk. G. I. Nagyvárad 1877.). Kiss József itt sem tartózkodó bírálataiban: „Ami az antológiát illeti, én nem találtam benne sem újat, sem eredetit. Amint az egészről kivesszem, ez tankönyv akar lenni. Ahhoz nem értek. Irodalomtörténet, szavalástan, életrajzok, péle-méle! Nem az én ízlésem. Azt az egyet láttam, hogy Névy László, gróf Zichy Géza szintén a poéták közt szerepelnek. Uram, én büszke vagyok a koldusbotomra. Ha a könyvet kadenciákkal tömi meg, akkor hagyjon ki engemet. Mint poéta derogál nekem a versificatorok társasága; a grófi korona sok mindent megaranyozhat, de ne vakítsák a népet, hogy az az együgyű lurkó szintén a Múza kegyeltjei közé tartozik, mert a nép együgyűségében még elhiszi.” — A Hét szerkesztőjének az igazi költészetért sikra szálló

előcsatározása hallatszik itt, mikor arra is inti Gáspárt, hogy ne vegye semmibe a fattyú költőket, keresse az igazit és az igazságot. Viszont, ha a szénát a szalmától nem tudja megkülönböztetni, ne vállalkozzék ilyen munkára. Reviczkyt az antológiába valónak tartja: különösen magyar nyelven írt verseiért. Végül arra inti, vegyen fel egy-két humoros verset is, hogy ne egy egész nemzedék világfájdalma hangozzék ki az antológiából.

Ugyancsak Gáspárnak írt leveléből tudjuk meg azt is, hogy miként fordult őfelé a „közfigyelem”. Toldy Istvánnak és atyjának, Toldy Ferencnek köszönheti; ajánlásukra olvasták fel 1875. márc. 31-én a Kisfaludy Társaságban Simon Judit c. balladáját: „A Kisfaludy-társaságban nagy sensatiót csináltam, figyelmet keltettem, amint szokták mondani. Figyelmet kelteni Magyarországon annyit jelent, mint szabadalmat nyerni a tisztességes koldulásra. Simon Judit 5 frt 50 krt jövedelmezett híres — ezt anticipálom magamnak, azt hiszem nem jog nélkül — költőjének; bizony, az irigység sem foghatja rám, hogy meg nem érdemeltem.” A honoráriumot a Nemzeti Hírlap fizette ki a költőnek 1875. ápr. 4-én közölve a költeményt; ha tekintjük, hogy hírneve akkor még csak bontakozóban van, nem is volt olyan csekély az a honorárium.

Még ugyanezen évben egy évkönyv szerkesztésébe kezd. Az 1875. jún. 21-én Löw Lipóthoz intézett levelében felvázolja a Zsidó évkönyv célját és feladatát: „terjeszteni a magyarságot a zsidók körében és évről évre egy tartalmas és becses könyvvel gazdagítani az irodalmat.” A vallási keretekbe szorított évkönyvet irodalmi igényességgel kívánta szerkeszteni. Löw Lipóttól olyan cikket kér az évkönyvbe, amely „némi adalékot szolgáltatson a zsidók történetéhez Magyarországon”, feltételezve, hogy nagyobb olvasóközönséget, sőt a sajtónkat is érdekelni fogja.

1875. jún. 29-én Nordau Miksától is kér cikket. Leveléből azt is megtudjuk, hogy az évkönyv eszméje a szótáríró Ballagi Móról származott; neki köszönhette azt is, hogy az újdonsült Franklin Társulat — 1873 óta Heckenast Gusztáv utóda — vállalta kiadását. Ballagi ugyanis irodalmi tanácsának tagja volt. Az akkor fizetett szerkesztői honoráriumra is fény derül: 200 Ft-ot fizettek Kiss Józsefnek érte. Nem tartotta rossz vállalkozásnak, minthogy a kiadó évről évre folytatni szándékozott. Az első évfolyam 1875/76-ban jelent meg.

Itt szól pesszimista kifakadással mostoha életkörülményeiről is, mely egyben társadalombírálat: „A mi társadalmi életünk egy nagy hazugság s az emberek lelkesedése képmutatás. Egész életemet elfecséreltem, hogy egy pár szép verset megírassak, bizon megérdemlem, hogy lenézzenek és hogy ez legyen a kenyerem.”

Az 1875. júl. 24-én Nordaunak írt leveléből tudjuk meg, hogy német cikket írt a Pester Lloydba és havi 100 Ft honorárium ellenében cikkeket a Pester Correspondenz c. lapba. Sajtótörténeti tájékoztatásként azt is, hogy a Pester Correspondenz kormányhíu orgánuma, mert — szerinte — havonként 300 Ft szubvenciót húz a kormánytól. Megírja ezirányba szerzett összeköttetéseit: Ignotus atyja, Veigelsberg Leó (1846–1907), a Pester Lloyd helyettes főszerkesztője szószólója.

Kiss Józsefnek Goldziher Ignáchoz írt 11 levele, valamint a címzett két válaszelevele sok érdekességgel szolgál. Világot vet a költőnek Ünnepnepok (Versek. Cserna Károly rajzaival. Bp. 1888, Révai. 127 l.) c. műve keletkezésére, kiadási körülményeire.

A kötet eredetileg Goldziher közvetítésével, a pesti izr. hitközség megrendelésére, hivatva lett volna művészi templomi énekekhez juttatni a zsidó híveket. Végül is a bírálók — hangsúlyozták ugyan a költemények művészi értékét — dogmatikai, liturgiai, filológiai ellenvetéseket találnak, ezért Kiss József sértődötten visszakéri 24 versét, sőt a 400 Ft honoráriumot is hajlandó visszatadni. A 24 verset 32-re kiegészítve megjelenteti ezután az Ünnepnepok c. kötetben. Goldzihernek így ír erről: „Ami a verseket illeti, ezekre nézve a közönség fog ítéletet mondani. Ez ítélettől én nem félek. Hogy énekelni fogják-e vagy sem, az nem tartozik rám... a legjobbat akartam produkálni, amire képes vagyok... abban sincs igazuk, hogy a zsidók számára naiv éneket kívánnak, mert a legnagyobb könyv, igaz, hogy a biblia, de a zsidó maga nem naiv nép; sőt nem is kíván naiv dalt, hanem föllengzött, pathetikus. Minden imádsága pathetikus.”

Most pedig álljunk meg és vegyük szemügyre az Ünnepnepok c., bibliofil igényrel készült kis 8^o kötet illusztrációit. A címlap rajzolójaként Cserna Károlyt tünteti fel és nem említi a „Sion” c. vershez (106—112. l.), illetőleg annak utolsó szakaszához:

Osztályosid, napod fennragyogván,
Siratóid nagy romlásod napján:
Egytől egyig mind feléd fordulnak
Napkeletnek arccal leborulnak.

fáradó záróképet, amelynek témája „a zsidók a panasznál”, szignatúrája Verescsagin. Az izgalmas kérdés: bár a vers és a kép témája fedik egymást, mégis, miként került a Verescsagin-kép a kötetbe?!

Mindazok, akiket érdekelt Verescsagin és forgathatták Bacher Béla alaposan tájékoztató monográfiáját (Bp. 1954.), tudják, hogy az orosz művész különösen két városban: Bécsben és Budapesten hallatlan sikerrel állította ki még életében műveit. Ugyanolyan népszerűségnek örvendett mindkét városban történt személyes megjelenésekor: előadásaira, amit a művészetről, festészetről tartott, minden jegy elkelt. Nem volt olyan fővárosi sajtóorgánum, amely a kiállításról, művészről ne hozott volna hosszú cikket, sőt avatott tollúaktól kritikát. Vidéki sajtónkban sem maradt el a visszhang. A magyar társadalom figyelmét a fővárosi lapok a mesternek Bécsben, 1881 novemberében rendezett nagyeredményű kiállításakor keltették fel. Ez a teljes elismerés Verescsaginnak 1883. január 15-én Budapesten rendezett első kiállításakor — ha lehet — hatványozottan megismétlődik. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat akkor Sugár út 81. sz. alatti helyiségeiben (ma Népköztársaság útja) bemutatta 14 indiai tárgyat, 20 az orosz—török háborúról készült sorozatát és a Kremlről festett képét. Legjelentősebb kritikásaink között, kik a kiállítást behatóan méltatták, említjük Keleti Gusztávot, Szana Tamást, Silberstein (Ötvös) Adolfot. Ez utóbbinak a Pester Lloyd jan. 14-én írt cikkéből a művész újszerűségére vonatkozó észrevételeit emeljük ki: „Verescsagin nem ismer el semmiféle konvencionális esztétikai elvet, a szimmetria, a csoportosítás és a szinkontrasztok törvényei, az ún. akadémikus szépség sablonjai teljesen idegenek az ő számára. Úgy fest, ahogy a természetet látja és ellesi, és képeinek fénye, levegője, színei, perspektívája, csoportjai és alakjai nagyszerű hatásúak, felülmúlhatatlanul természetesekek, bár mindez a szokatlan, sőt gyakran az esetlenség bélyegét viseli magán.”

Kiss József ebben az időben már otthonosan mozgott a fővárosi, különösen a német sajtó, de a kultúra berkeiben is, így ő sem vonhatta ki magát a Verescsagin-kiállítás hatása alól. Ez mégcsak fokozódhatott a művész második, 1886. jan. 30-án megrendezett kiállításakor. A sajtó „előzetesei” most már nemcsak a kiállításról adtak hírt, hanem a kiállítás megnyitását közvetlenül megelőző, a művészetről és saját festészetéről rendezendő Verescsagin előadásról, melyet Jókai Mór vezetett be. A művész

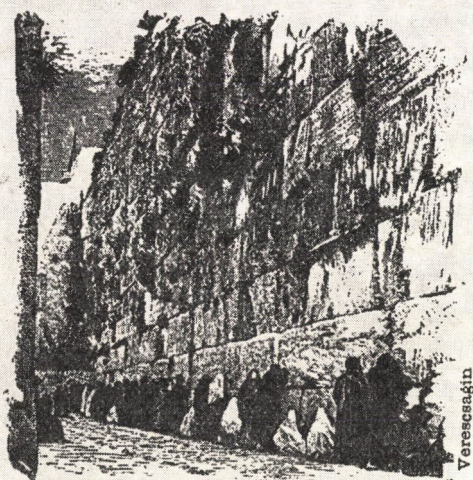
ismertette utazásai során szerzett élményeiből merítő képeit; különösen kiemelte a „túlzottan liberális” felfogással vádolt szentföldi képeinek értelmezését és a plein-air festés mellett határozott állást foglalt: az új iskolának — amelynek ő képviselője — minden eseményt összhangba kell hoznia helyiel, idővel és a kor felfogásával, tekintetbe véve a tudománynak legmodernebb álláspontját típusról és etnográfiai egészről. Szabadban, a természetben történő jelenetek ábrázolásánál fel kell használni a hajnal, a dél vagy az est, az éjjel valódi fényeit. A kép hatása ezzel csak nőhet, a művészet formanyelve kifejezőteljesebb lesz. Kritikusai — ezúttal is — különösen Silberstein Ödön, a kiállítás képeinek „levegőperspektíváját” emelik ki hangsúlyozottan.

Kiállítás katalógusát képmagyarázatokkal a művész maga adta ki (Verescsagin festményeinek és rajzainak tárgymutatója. Bp. 1886. Franklin T. 32 l. kis 8^o.) A katalógusból főként azokat a képeket emeljük ki, amelyek a művész szentföldi, keleti útján keletkeztek, és különösebben megragadhatták Kiss Józsefnek, keleti tárgyú költeményeivel kapcsolatban, figyelmét:

- „27. Ábrahám sírja.
- 28. Bethel. Egy csatornának érdekes maradványai, valószínűleg a zsidó korszakból.
- 29. A Holt tenger.
- 30. Jakob kútja.
- 31. József sírja. Nincs messze a kúttól.
- 32. Gilgal. Hely, ahol a szövetségládát a zsidók először helyezték el.
- 33. Sámuel sírja.
-
- 39. Salamon fala. A hat alsó kősor kétségtelenül Salamon és Dávid idejéből való; a következők Herodes és a felsők a mohamedánok korszakából. E hely a »gyász helyének« nevével viseli, mert ősidőtől fogva joguk volt a zsidóknak odazarándokolni; eleinte az év folyamán csak egyszer. Jeruzsálem pusztulásának napján, de csak a mohamedán hatóságoknak fizetett súlyos váltságdíj fejében; jelenleg minden időben jönnek el ide s akadálytalanul siratják hajdani hazájukat s nagy elődeiket. Ritkán lehet megindítóbb szokással találkozni. Zsidó férfiak és nők, különböző korúak s a világ minden szögletéből hangos sírással panaszkodnak s imádkoznak itt és a szent köveket szószerint könnyeikkel áztatják.
-
- 41. Szamarita templom romjai Szichemben.
-
- 45. Kút Nazaret mellett. A szent család Jézussal valószínűleg gyakran időzött közelében.
- 46. Jézus Krisztus keresztelésének helye a Jordánban.
- 47. Út a Jordánhoz.
- 48. Halom Nazaretben.
-
- 51—52. A Tabor hegye. A Taborhegy csúcsa.
- 53. A kísértés hegye. (Éj.)
-
- 65. Egy zsidó arcképe. Rabbinus. (Több ilyen portraittal szerepelt Verescsagin e kiállításán!)
-
- 70. Egy jeruzsálemi ház udvara. Jellemző építkezés a Salamon falánál. — A törökök nyilván félnek attól, hogy az ígéret földje ismét zsidó kézre kerülhetne, ami különben előbb utóbb, kétségtelenül be fog következni.”

E kiállítási katalógus borítékának hátlapja azt is közli, hogy a kiállított képek után készült reprodukciókat — 41 kép nyomán készültek — a kiállításon árusítják; közöttük a 40-ik a „Salamon fala” volt. Kiss József Ünnepnepok c. kötetéhez nyilvánvalóan ezt a reprodukciót használta fel illusztrációnak; semmi esetre sem a Verescsagin-katalógusban is szereplőt, mert Kiss Józsefnél a kép vertikálisabb, míg a katalógusé horizontálisabb lévén, jobbfelé még négy alakkal többet mutat. E különbséghez társul még, hogy az Ünnepnepokban közölt szignatúrája Verescsagin, míg a katalógusé a reprodukáló nevét: L. Chapon-t mutatja. A katalógus a fel-

Kik ápolják hűn szívük reményit,
Jobb napjaid jöttét még megérik,
Jobb napjaid, hajnalhasadásod,
Megújuló fényes ifjúságod!



1. Verescsagin: Salamon fala

sorolt képekkel kapcsolatban is kiemeli, hogy azok a művész helyszíni, palesztinai élményei, valamint hiteles írott források tanulmányozása eredményeként jöttek létre. Érthető, hogy eltértek a hagyományos ikonográfiától, különösen bibliai képei okoztak a bécsi egyházi körökben kiállításukkor nagy felháborodást és tiltakozást. Ez utóbbiak már nem is szerepeltek a pesti kiállítás, melyet a sajtó, a közönség és különösképpen a művészvilág fájlat.

Bacher Béla Verescsagin monográfiájában is szól a kiállításnak művészeinkre gyakorolt hatásáról: „a teljesen érett és fejlett plein-air megoldásokról, azok úttörő jelentőségéről nemcsak az orosz, az egész európai festészetben; arról a Verescsaginról, aki az impresszionistákkal egyidőben dolgozott Párizsban, a napfény és a levegő friss érzékeltetését következetesen egybe tudta kapcsolni a természet plasztikus ábrázolásával. Hogy együvé tartozó mondanivalóját legtöbbször képsorban fejezte ki s képeitől ezért sem vált meg szívesen, bár képei egyenként is művészi értékűek voltak.” (127. l.) Annak érzékeltetésére, hogy az Európa-szerte ismert művész milyen hatással volt a hazai művészetre, az akkor ifjú Vaszary Jánost hozza fel példának, aki „Vázlatok Verescsagin festményeiről” címen (1886.) 30 rajzot alkotott és arcképet is sikeresen elkészítette.

Verescsagin művészetének európai áramlása még egy művészünket sodorta kimutathatóan magával: Csontváry Kosztka Tivadart. Hiába keressük mindmáig ennek észrevételét sajtónkban, művészettörténetünkben, nem szólnak erről Bacher, Verescsagin monográfusa, sem Pertorini Rezső, Németh Lajos, akik legutoljára tanulmányozták a művészt, illetőleg Csontváry sajátos művészetét.

Fel kell tennünk, hogy Csontváry Verescsaginról első kiállításakor már a sajtóelőzetesekből tudomást szerzett, hiszen — mint említettük — a fővárosi és a vidéki híradások egyformán visszhangozták. Csontváry ekkor már festői elhivatottsága tudatában lázasan kereste belső és külső világának kifejezési eszközeit, formáit. Önéletrajzából, töredékesen ránkmaradt feljegyzéseiből erre vonatkozólag sok mindent megtudunk: 1881 tavaszán Rómába utazik, hogy szemtől szembe lássa Raffael csodálatos művészetét; Munkácsy Pilátusa annyira megragadta, hogy 1883-ban Párizsba utazik, reménykedve irányító tanításában. Azonban Munkácsy hosszabb időre távol volt és el kellett ejtenie szándékát. Nem valószínű, hogy Csontváry nem tekintette meg Verescsagin kiállításait, mikor az európai festészeti technika, kifejezésformák, látásmód megújítójáról olvashatott egyidőben lapjaikban, éppen arról, amit olyan lázasan keresett. 1886-ban pedig már a jól menő gácsi patika tulajdonosa volt, könnyen szabaddá tehetette magát az orosz művész második kiállítására is.

Csontváryt igen fontos korszakában, felkészülése idején érte a Verescsagintól kapott impulzus, amelytől festői működése alatt sem szabadul. Először tanulóútjain: 1894-ben a Hollósy Simon müncheni festőiskolájába, Karlsruheba, Düsseldorfba, Párizsba. Főleg jelen van és ott sugárzik az 1907-ben Párizsban, 1908-ban Budapesten kiállított képein.

Az impulzus felfejtéséhez párhuzamosítsuk a magyar és az orosz művész pályaképét és alkotásait.

Mindkét zseniális művésznek olvasmányélményekből táplálkozó, átlagon felüli műveltsége képessé tették őket, hogy filozófiailag jól megalapozott és a szűk katolicizmusból kiszabadult, önálló világnézetet alakítsanak ki, amely természetesen művészetükben is megnyilatkozott. Nemzethez tartozásuk alkotásaikban hangsúlyt kapnak, de ez éppen liberális demokratizmusuknál fogva szemben áll az elnyomással, mindennemű nacionalisztikus megnyilvánulással. Mindketten nemzeti hovatartozásuknak megfelelően a sajátosan orosz, illetőleg magyar művészet képviselői kívánnak lenni. Etikusi társadalomszemléletük középpontjában az egyes ember igazsága, megbecsülése, és koruk tudományából kiolvastva a jobb jövő felé fejlődő emberiség áll. — Ezméiknek előadásokban, írásban hangot is adnak, mely utóbbi magatartást már utalhatnánk Verescsaginnak Csontváryra gyakorolt hatásához.

Verescsagin művészetéhez keresve az újat, az originálisat, az egyediséginek, közösséginek új kifejezési lehetőségeit, élmények szerzésére útrakel: bejárja Oroszországot, Indiát, Szíriát, Palesztinát, az egzotikus tájakat. Ezt kiállításaikor hosszasan ismertették lapjaik is. Csontváry 1894–1908 között járja a világot: nálunk a Kárpátokban, a Hortobágyon időzött többször és hosszabbban. Minderről így ír életrajzában: „Ugyanakkor nyáron a Hortobágyon egy csikós jelenetet festettem s onnét Amsterdamba készültem: de a rajnai nagy vizeséssel Neuhausenben maradtam. A nagy rajnai vizesés megfestése után Basel, Amsterdam, Harlem, Haga, Rotterdam, hosszabb tanulmányozásával Antwerpen, London, Brüsszel, Páris, azután Madrid, Toledo, Sevilla, Granada, Cordova, Malaga s Gibraltár volt a végpont a tengerrel. Gibraltárból angol hajón viharban tengerre szálltam, azzal az elhatározással, hogy Betlehemben a Jézus születése éjszakáját a helyszínen figyelem meg és az impresszió alapján festek egy világraszóló képet.” A vihar miatt csak megszakítással utazhat Alexandriába s onnan Kairóba. „Kairóban a helyi viszonyokkal s a gyönyörű naplementékkel megismerkedve, tovább utaztam Suezbe, a Vörös tenger szűk öblének megtekintésére, ahol a zsidóknak a Szinai hegy felé át kellett a homokpadkán kelnie. Suezből Port Saidon át Jaffába, Jaffából pedig vasúton Jeruzsálemben voltam december közepén, ahonnan Jerichot, a Holt Tengert, és a Jordánt meglátogattam s a Karácsony éjszakát Betlehemben a klastromban töltöttem.” Utazásai folyamán állandóan festett éppen úgy, mint Verescsagin: a közvetlen élményektől, a csodálatos színek, ragyogó fények káprázatától indítva. Így alakította ki Verescsagin az új stílust, Csont-

váry pedig sajátos stílusát, amely nála éppen annyira nem volt véletlen, akár képeinek Verescsagin szentföldi képeihez azonosuló tárgyválasztása.

Csontváry 1908-ban, a városligeti Iparcsarnokban rendezett első kiállításának általa kiadott katalógusából (életrajzi adatokkal átszőtt előszót is írt hozzá) kiemeljük a következőket:

- „Plein-air olajfestmények:
1. Naptemplom Baalbekben (Syria) 30 m² 1906.
 2. Mária kútja Nazaretben. 19 m² 1908.
 -
 5. A panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben (tanulmány.) 1904.
 -
 9. Templomtéri kilátás a Holttengerre. Jeruzsálem. 1905.
 -
 12. Olajhegy Jeruzsálemben. 1905.
 -
 27. Egy marokkói ember. (tanulmány.) 1908.
 -
 54. Madonna Antique.
 55. József eladása Antique.”

Szóba került, hogy Verescsaginnak különösen bibliai tárgyú képeit az egyházi körök, a keresztény vallás bigott képviselői milyen visszaütéseket ellenszenvvel fogadták, mert elhatárolva magát a gyermek- és ifjúkorában otthon hallott keresztény tanoktól, annak alapját: a bibliát is mesének érezve, a keleti utazásain tapasztalt élményei, a történelmi lehetőségek szerint ábrázolta az eseményeket. Ugyanezt mondhatjuk el Csontváryról. Véleménye a következő volt: „A mai embernek, akinek van alkalmja saját szemeivel látni s megtudni mindent, nem méltó — sőt megbotránkoztató azon beállítás, amely a bibliában van.” Meséknek, népbolondításnak tartja e történeteket; a természettudomány álláspontjáról nézve pedig teljesen elavultnak, népmondáknak, mítoszoknak.

A vallásos motívumokra épülő képek keletkezési idejére vonatkozólag Lehel F. Csontváry monográfiájában (1922) azt írja, hogy már a 80-as évek végén megpróbálkozott ilyen tanulmányokkal, amelyek elvesztek, vagy lappangnak. Szerintünk e kísérletek is arra utalnak, hogy Verescsagin ilyen tárgyú képeinek roppant hírverése mennyire foglalkoztatta.

Hangsúlyozzuk, hogy az alább következő két teljesen azonos témájú kép megbeszélésénél: Verescsagin: Salamon fala; Egy zsidó arcképe, Csontváry: A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben (1904. olajfestmény, vászon, 205x293 cm); Marokkói tanító (1908. olajfestmény, vászon, 70x170 cm) nincs szó utánzásról, felfogásbeli hasonlóságról. Arról kell beszélnünk, hogy a magyar festő, akinek sugallata megígérte neki, hogy a „világ legnagyobb festője lesz”, úgy érezte, valamennyi fölé kell emelkednie, akiket eddig e jelzővel tiszteltek. Sőt mind-abbán, amiben feltűntek, őket túl kell szárnyalnia. Az alkotóerőről azt vallotta, hogy az feltétlenül tiszta érzést kíván: a befolyásolt egyéneknek az alkotóerő meg se villan. Az utánérés utánzattal ne hivatkozzunk, mert ezzel csak kétes hírbe kerülünk, „amely országban a művészetek élén utánérző utánzó egyedek állanak, ott más pályán is tehetségtelen, protekciós egyedek uralkodnak. Tehetséges művész az, aki az élő perspektívát meg tudja csinálni”. Művészettelfogásának középpontjában természetesen áll az egyéni stílus állt. Jellemzően írja az első világháború idején feljegyzéseiben: „A háború előtt a szellemi óriások harcából kikerültünk, nemcsak az élőkkel szemben, hanem minden szellemi óriással szemben is győzelmesen. Ma már pihennek az ágyúk a Fehérvári-út 34—35. sz. műteremben, melyekkel megadásra bírtuk Párizst 1900-ban, Párizsból löttük Tokiót, Londont, Madridot, és mind valamennyit, Velenét, Rómát, Münchennt, Berlinnt és Szt. Pétervárt, Bécsset és Budapestet is érintve, mert a parancs úgy szólt, túl kell szárnyalni a világot, háttérbe kell szorítani még Raffaelt is... a háború tehát már a párizsi kiállításon eldőlt a mi javunkra.” Vagyis képeivel minden nemzetek — *Szent Péterváron talán érthetjük Verescsagint!* — világhírű festőit túlszárnyalva, legalább is a művelődés és képzőművészet

terén megnyertük a háborút. Ezen utalása tehát feltevéseinket alátámasztja: Csontváry ismerte festőkortársai művészetét, de nem akarta magát befolyásoltatni általa és óvatosan kerülte néven nevezésüket. Belső és a természetben látott képeit egyeztetve, egyéni látásmóddal, stílussal kívánta alkotásait létrehozni és ez teljes mértékben sikerült is.

A plein-air: a nap, vagy akár a hold világító effektusainak hatására hogyan fénylenek fel a tárgyak, milyeneknek látszanak s ezt egy igazi festőnek miként kell ábrázolnia — hiszen ezt Verescsagin is csinálta! — a fehérek, a rózsaszínek, kékek, lilák, vörösek, zöldek minden árnyalatukkal, valamint a hideg szürke visszadáására Csontváry a müncheni iskolázástól kezdve beható tanulmányozást folytatott, mert mint mondotta: „nem örökölte a plein-air festés technikáját”. Kairóban tudta először tökéletesen visszatükrözni képein a plein-airst — miként ő hívta „napút-távlat, vagy levegő-perspektíva” — erről Hollósy festő örömeiben Münchenbe küldött távirattal értesítette: „Plein air erfunden. Csontváry.”

A kifejezést megtalálva bő termésű kitarukozás következik, 1904-ben keletkezik „A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben” c. nagy vászon, melyről így jegyez naplójában: „Mikor Kairóban naplementét tanulmányoztam — közben ráakadtam a sokat keresett napút színeinek világító fokozatára. Jeruzsálemben rándultam s ott 67 életnagyságú alakkal megfestettem a vallásdisputát, az ima a panaszfal körül.”

Míg Verescsagin a nép életének, zarándokainak egy jelenetét ábrázolja, Csontváry, behatóan tanulmányozva történetüket, az egész nép sorsát tárja fel, annak tragikumát kívánja érzékelteni. Az alakok sokasága a különböző színek világánál nem olvadhat amorfi tömeggé: egyformán kiemelkedik. Szimbolikus jellegük van az ősz, öreg embereknek mint a távol múlt prófétáinak, a vásárosoknak, katonáknak, öreg és fiatal asszonyoknak, gyerekeknek, koldusoknak, állatnak. Egy nép történelmének múltjából jövője felé haladása érződik a képen, ugyanakkor szomorúság és szorongás. A kompozíciót — miként Verescsaginál is — a háttérben emelkedő kőfal zárja le.

Van Csontvárynak egy röpirata, „Energia és művészet” a címe (1912), melyet megjelenése előtt felolvasott a látgymányosi-kelenföldi polgári körben. Kifejti sajátos nézeteit a művészetről, erős kritikát gyakorol a biblia fölött, az emberek hiszékenységeinek egy forrását látja benne. Az egész emberiségben valami nagy nyugtalanság vonul végig, de „nem Voltaire, Spencer, Darwin, Laplace, Kant, Schoppenhauer, Nietzsche avagy Tolstoj elmékedése nyugtalanítja a kultúr embert, hanem a hiszékenysége”. A történelem emlékei bolygatják meg a modern ember nyugalmát. Gondolatát vessorokkal is kifejezi:

„Nyugtalan Byzanz rombadőlt olympia;
Nyugtalan Róma düledező fóruma;
Nyugtalan Jeruzsalem panaszfala s
Nyugtalan Európa nem csekély
mévben Hunnia.”

A Panaszfal c. képe ezt a nyugtalanságot nemzetek, az egész emberiség nyugtalanságává tágítva fejezte ki, így eszméileg is túlszárnyalta Verescsagint.

Egy pillantást vetve a Marokkói tanító (1908) c. képére, adhatta volna helyette akár „Egy zsidó arcképe”, vagy „A rabbinus” címet is.

Csontváry álmaihoz tartozott a csataképfestés is. Írásban is foglalkozott a gondolattal: Ki lehet csataképfestő? Két ilyen tárgyú festménye van: „Zrinyi kirohánása” és „Hunyadi a nádorfehérvári ütközetben” (mindkettő keletkezési ideje 1903). Tipikusan a festő különös gondolkodás- és belső látásmódját tükrözik meszerű naivitással. Nem is próbálkozott többel, pedig az első világháború idején ugyancsak foglalkoztatta, erre utalnak feljegyzései. Pekár Gyulát aposztrofálva — talán valamely felszólalása, írása kapcsán — így nyilatkozik: „Pekár Gyula barátom, aki sokat utazott, tehát látott,

s így gazdagabb ismerettel hozzájutott ahhoz, hogy észrevegye a 12 csataképfestőt, akiket a cár kiküldött az orosz diadalok megörökítésére, de akiket az Isteni gondviselés megállított és visszautasított... erről majd más-kor lesz szó, de sok szó esik Napóleonnól aki sokat csatázott de a legnagyobb és legmaradandóbb csatát mégis csak akkor ismerte meg, amikor azt a festő maradandóra az ő hírnevével meg is örököltette, mert a mostani nagy csatákban ő is eltörpülne." Itt sem mondja ki Verescsagin nevét, de utalása most már következetes és egyenes: a 12 orosz csataképfestő között gondolható, de a Napóleon-ábrázolásokról közismerten híres. Harmadik kiállításán, 1898-ban ismerkedett meg e képsorozattal a budapesti közönség és a feljegyzések igazolják: Csontváry is látta őket. Nem mondhatja most sem ki nevét, mert még saját magával szemben is betegesen fél az utánérzés gondolatától. Bár feljegyzései szerint vázlat-könyvében gyűjti az anyagot egy nagyobb kompozícióhoz, helyes önkritikával érzi, ezen a téren nem képes az orosz mestert túlszárnyalni.

1913-ban megjelentetett egy második röpiratot „A lángész Ki lehet és Ki nem lehet Zseni” címen, melyet önjellemzésnek is felfoghatunk; néhány sora ide kívánczik. „Sokat keresett kutatott a könyvtárakban; világ-hírű egyének hallatára feltékenyen ébredt öntudatra; eredeti volt mindenütt és mindenben, független mindentől és mindenkivel szemben; szerelmes volt hazájába és szeretettel gondolt a nagyvilágra; a világhírű s jellemeket vetélytársnak nézte; aki keletről jött s a nyugatot szemlélte; keleten az ideális világot látta, nyugaton a materiális háborúságot.”

Feltehetjük azt is, hogy Csontváry, aki az önművelést könyvtári kutatásokkal folytatta, egész életében rengeteget olvasott, ismeretszerzésének nem szabott határt a képzőművészettel, megfordult író- és művészkávéházak-ban, nemcsak hallotta, de olvasta is Kiss József költészetét.



2. Kiss József Költeményei c. mű címlapja



Ó MÉRT OLY KÉSŐN...

Ó mért oly későn, levelek hullása,
Daru távozása idején:
Mért nem találkoztam rózsanyílaskor,
Hajnálhasadáskor veled én?

Mért nem hallgathattuk édes-kettesbe
A pacsirtát lesbe, te meg én?
Mért nem találkoztunk a mámor, a vágva,
Az ifju álmok idején!...

3. Kiss József: Ó mért oly későn... c. költeményének Grünwald Béla által készített illusztrációja

A „Panaszfal” megfestése előtt tanulmányozta a zsidók történetét és olvashatta Kiss József keleti költeményeit. Nincsen kizárva az sem, hogy éppen abban az időben találkozott Hollósy Simonékkal, a nagybányaiakkal, mikor azok Kiss József költeményeihez 60-nál is több illusztrációt készítettek, hiszen iskolázása után is megmaradt velük való kapcsolata. E munka: Kiss József költeményei. Ferenczy Károly, Grünwald Béla, Hollósy Simon, Réti István, Thorma János képeivel (Bp. Révai. Év n.). Bár a művön a megj. nincsen feltüntetve, 1897 végén került ki a nyomdából. A festők az illusztrációk elkészítésének megbízását 1895 körül kaphatták. A kiadó kettős célt szolgált: létrehozta a bibliofilia egyik legszebb remekét, ugyanakkor Kiss József költészetének nemcsak dekorációja kívánt lenni, ki akarta fejezni szellemiségének, érzelmi világának inspiratív erejét. A magyar irodalom- és művészetkritika elragadtatással fogadta a két kiállításon is 1897-ben bemutatott képeket (Régi Műcsarnok, majd Révai saját helyiségeiben: Zsibárus u. 1.); Alexander Bernát, Beöthy Zolt, Lyka Károly, Glatz Oszkár, valamint a sajtó sok képviselője egyhangúan ünnepelte a műben a költészet és művészet csodálatosan szép egybefonódását.

Az illusztrált költemények között szerepelt a költőnek késői szerelmi lírája is. Az Ó mért oly későn c. vershez Iványi Grünwald Béla készített képet. A szerelmi költemények műsáját mindmáig senki sem sejtette. Csak most, a Scheiber és Zsoldos által sajtó alá rendezett levelek nyomán vált ismertté, hogy a költő Noémije Polgár Jozefa, az időben Szolnok társadalmi életében is szereplő asszony volt. Az Ó mért oly későn c. költemény és illusztrációja hűségesen tolmácsolta az elszállt ifjúság szomorú, meddő éveit. Kiss Józsefnek Polgár Józsefához írt tizenhárom levelét közölte Scheiber és Zsoldos. Az 1882. márc. 10-én kelt, a költő erősen megjavult anyagi helyzetéről,



4. Kiss József: *A Posilipón ért utol az alkony c. versének*
Ferenczy Károly által készített illusztrációja

költeményeinek újabb és újabb kiadásáról ad hírt, valamint olaszországi útjáról. Ennek az útnak az emléke elevenedik fel a Noémihez 1883. áprilisban írt levelében, mikor megtudja, hogy az asszony is oda készül. „Jó lesz, ha Nápolyból írt levelemet magával viszi — írja neki — és ha a Vezuv szomszédságába jut, ott megegyeszer elolvassa. Mert valamint az éhes csak akkor érti meg a jóllakottat, ha maga is jóllakik, úgy a tavasz kellő közepén fogant hangot és érzelmet a tél gyermeke is csak akkor érti meg a maga teljében, ha a jó szerencse a déli tenger partjára veti. Menjen el helyettem a Posilipóra; a legtetején, honnan kerek e földön a legigézőbb kilátás esik, van egy kurtakocsmá, ott szoktam volt vörösborot inni, leöblögetvén az osztrigákat, melyeket lépten nyomon kínálnak tucatjával egy fél líráért. Oda közel esik a Virgil sírja. Nézze meg. A Vezuvot csak messziről nézze. Az a Vezuvok természete: Szébbek távolról tekintve, mint közlőrl.” A nagybányai festők közül Ferenczy Károly formálta képpé a posilipói emléket a *Költemények* kötetében „A Posilipón ért utol az alkony...” aláírással. Az ábrázolás szépsége Kiss Józsefet is megragadta: „Ez mégis csak az én hangom volt színekre váltva, az én fantáziám egy más törvénynek hódoló fantázia eszközeivel reprodukálva és olyan intelligencia, amelyre másodszer is rábíznom magam.”

E nyilatkozata egy másik, számára igen kedves munkájához: a *Mese a varrógépről* címűhöz Ferenczy Károly, Réti István és Grünwald Béla által készített illusztrációkra is vonatkozott. (Először, 1884-ben Baditz Ottó rajzaival jelent meg.) A Noémi-korszak ihlető ereje e műre is ösztönzőleg hatott. 1883 szeptemberében örömmel írja Polgár Jozefának: „A könyv briliáns lesz. Adja az ég, hogy bele ne bukjam. A költségek 1300 frtra rúgnak. Képzelteri milyen kiadás lesz ez!” A költő sikerjós-lata bevált: három kiadást is megért, 1884-ben és 1889-ben újra kiadta a Révai Részvénytársaság.

Mindezzel egy levélkiadás körül kalandozó gondolat-sorok végére értünk. Ma már nem elégedhet meg az ismertető egyirányú nézőponttal, ha egy mű keletkezését meg akarja érteni. Fel kell fedeznie, hogy szerzőjét egyéni adottságai mellett kora irodalma, művészete, társadalma, történelme milyen eszközökkel inspirálta. Ugyanakkor azt is, hogy az alkotás miként tükröződött vissza az inspiráló faktorokban.

D. Szemző Piroška

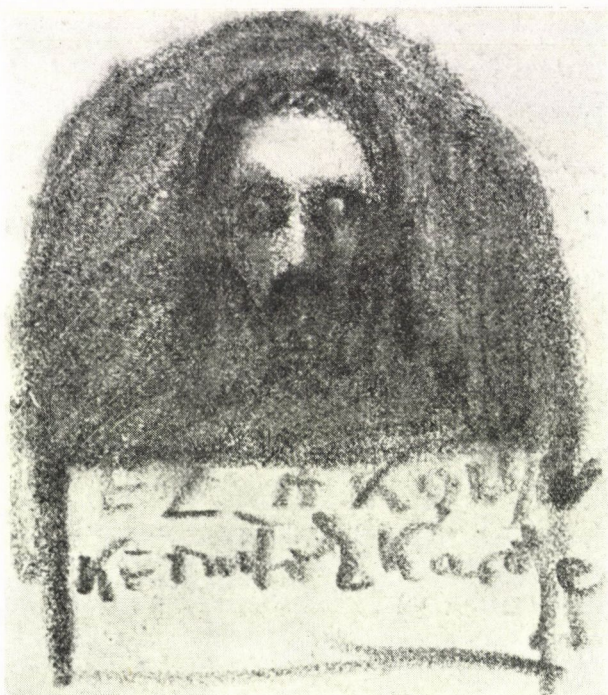
Aligha van alkalmasabb idő arra, mint éppen Dózsa György születésének ötszázadik évfordulója, hogy ismeressük, miként értékelte az 1514-es magyar parasztfelkelés vezérének személyét, szerepét, jelentőségét ama művészi, kit eddig is mint a társadalmi és művészi haladás egyik élharcosát ismertünk: Kernstok Károly. A kérdés nem csupán azért érdemel figyelmet, mert Kernstok egy oly eszmei s részben művészi megnyilatkozásáról van szó, melyről eddig nem tudtunk (ez adalék tehát ily mód értékes új hozzájárulás a művész szellemi arcképéhez), hanem azért is, mert ez a megnyilatkozás egyfelől — összefüggései révén — segít megérteni oly képeket, melyek értelmezése elől eddig sorra kitértek, nem tudván megragadni eszmei, tartalmi lényegüket; másfelől Dózsa-
val kapcsolatos megítélésével és eszmekörével Kernstok ösztönző szerepét látszik játszani századeleji párizsi barátai körében csakúgy, mint az ifjabb nemzedék körében idehaza. Aligha véletlen, hogy akár az irodalom, akár a képzőművészet területén merül fel utána a Dózsa-gondolat vagy Dózsa-téma, az alkotót minden esetben meglehetősen szoros kapcsolatok fűzik művésziünkhöz. Ady például szorosabb baráti köréhez tartozott, Párizsban jó ideig egy szállodában laktak, érintkezésük épp a Dózsa-versek megszületése előtti időben volt úgyszólván mindennapos; Derkovits Gyula tanítványa volt, nyergesújfalusi műtermébe éppúgy bejáratos, mint a budapestibe; Bokros Birman Dezsővel Berlinben jött össze emigrációja idején, s őt anyagilag is támogatta, ami ugyancsak szorosabb kapcsolatot feltételez. Mindezzel nem kívánjuk tagadni mások ösztönző szerepét, sem bizonyos körülmények jelentőségét a Dózsa-témák felszínre kerülésében, ám arra nyomatékosan szeretnénk rámutatni, hogy Dózsa képe talán senki agyában nem merült fel oly szellemi, erkölcsi távlatokba helyezetten, mint az övében. Túlásnak is tarthatnók, ahogy nevét Szókratész, Spinoza, Jézus mellé helyezi, eszmerendszeréből következőleg azonban éppúgy igaza lehet, mint az adott összefüggés szempontjából.

De lássuk csak közelebbről, miről is van szó. Könyvtárának roncsai között bukkantunk rá Renan „Vie de Jésus” című könyvére. A kötet 1895-ik évi kiadása a műnek, mely először 1863-ban jelent meg. Mint tudott, Renan e nagy port felkavart munkája miatt akkor el is vesztette állását. Az érdeklődés óriásivá nőtt a könyv iránt, mire jellemző, hogy az első két évben nem kevesebb, mint 200 000 példány fogyott el belőle. Hatása úgyszólván minden rendű-rangú emberre kiterjedt, elsősorban természetesen az értelmiségiekre. Krisztusképeinek festések példái Munkácsy Mihály is búvárkodta, sőt, úgy tűnik, hogy vallásos képtémáit s ezekben kifejezett mondanivalóit is e rendkívül emberközeli megírt könyv inspirálta elsősorban, módszerével, szemléletével, eszméivel pedig kihatással volt más műveire is. Nos, e könyv ötvenkét éves kiadása Kernstok első párizsi tartózkodása idején jelent meg; ugyanebben az évben festette Munkácsy „Ecce homo” című képét, melyet még készülése közben alkalmat láttnia művésziünknak. Lehet, hogy épp e kép kapcsán terelődött Kernstok figyelme Renan könyvére, lehet persze, hogy függetlenül Munkácsytól már korábban is ismerte, most azonban hogy újra megjelent, kedve kerekedett újra olvasni, s ezért meg is vásárolta. Nem kizárt

azonban az sem, hogy a kötet néhány évvel később került tulajdonába. Legalábbis az a rajz, melyet ex librisként az előzéklapra rajzolt, későbbi, és későbbi időre mutat ennek aláírása is. A rajz vállrésszel egy Krisztus-fejet ábrázol, alatta a felírás: EZ A KÖNYV Kernstok Károlyé. A vezetőnév nem ck-s végződésű, ahogy még a kilencvenes években írta alá munkáit és leveleit, névjelzése ezeknél fejlettebb, „kiirtabb”, s az 1902—1905 közötti aláírásokkal a legrokonabb. Erre az időre utal több más momentum is, így mindenekelőtt maga a rajz modorával, anyagával, alakfelfogásával, témájával, aztán az a körülmény, hogy további két rajznak, mely közül az egyik fiáé, itt már nem maradt hely. A fiú rajza, mely apjáról készült, dátumozott, s nyilvánvalóan a legutolsó rajz. A kötet tehát 1910-ben már biztosan a művész tulajdonában volt. A másik rajz, mely gyerekfejet ábrázol, modora szerint 1904—1905 körüli, jó összevetési lehetőséget ad a Krisztus-fejre, melynek ez összevetésből adódóan is egy-két évvel korábbinak kell lennie. Nézzük azonban magát a Krisztus rajzot.

Vastag, puha, fekete ceruzával készült, olyan eszközzel, melyet meglehetősen ritkán használt, bár 1897-től tudunk alkalmazásáról. E használatban azonban még ott is, ahol árnyékol vele, a vonalas jelleg a döntő, az anyag színhatása pedig szürke és nem fekete, felhordása ritkás, laza. A rajzolónak ilyen tömör használata egy vöröskréta rajzon tűnik fel először, az „Olvasó férfi”-n, melynek készülsi éve 1903. A tömör anyagkezelés mellett azonban itt más egyezéseket is tapasztalhatunk. Így az alak-képzeiben megmutatkozó rokonságot, a világos és a sötét rendkívül éles szembeállítását, a típusbeli rokonságot, sőt, jobban szemügyre véve az alakot: magát a modell-azonosságot. Ez a modell olajképekről is ismert, többi közt a „Krisztus és az emmauszi ifjak” című festményről, melynek szemben ülő főalakja, azaz maga Krisztus van e modellről mintázva. A megjelenítési probléma lényegében ugyanaz, mint az előbbi munkákon. Egészen sötét műtermévilágítás, összefolyó, fekete háttér, melyből jobbra csak a fedetlen testrészek, azaz arcok, kezek emelkednek ki, s némely előbbre helyezett világos színű tárgy vagy drapéria, ez esetben az abrosszal letakart asztal, melyet három oldalról körülülnek az étkezők. A készülsi idő, mint fentebb, most is 1903: Kernstok sokat emlegetett, ám meglehetősen rövid ideig tartó clair-obscur korszaka. Krisztus-rajzunk tehát minden lényeges elemével, mint a modor, a látás, a felfogás, a modell, a téma, az aláírás módja, 1903-ra utal mint legvalószínűbb készülsi évre. Ekkor, az emmauszi jelenet megfestésekor forgathatta Kernstok a leginkább Renan szóban forgó könyvét, azokat a részeket, melyek mélyebben megragadták érdeklődését oldalt-és aláhúzásokkal megjelölve. És akkor rajzolta bele ex librisként a Krisztus-fejet.

Hosszú lenne végigkövetni, mely részeket jelölt meg, mily gondolatokat tartott érdekesnek vagy fontosnak, melyeket tett magáévá, vagy érzett azonosnak az övével. Még hosszabb, s persze még izgalmasabb lenne ezek útját végigkövetni művészetében s egyáltalán egész szellemi magatartásában, tevékenységében. Ezúttal egyet ragadjunk ki, a 19. oldaltól történt megjelölést és a 20. oldalán eszközölt bejegyzést, s ennek némely vonatkozását vesz-



1. Kernstok Károly: Krisztus-fej, Ceruza

szűk szemügyre, amennyire ezt helyünk megengedi. Renan itt azt az eszmekört boncolgatva, melyben Jézus kifejlődött, egész sorát adja az érdekesebbnél érdekesebb történetbölcséleti megállapításoknak, a legkülönbébb korok, népek, események történelmi tanulságait eltéréseikben vagy párhuzamaikban összevetve. Ezért az idézett gondolat jobb megértéséhez és értékeléséhez nem árt előjáróban némely dolgot Renan nyomán előadni. Így mindjárt figyelmeztetni a korszak jellegére, mely teremtő idő, s még hozzá forradalmi korszak volt, melyben a nyilvános szereplés teljes odaadást kívánt, s melyben az emberi cselekvés kockázata százszoros volt. Minden nagy szerep akkor maga után vonta a halált. Vérpádon jutni el a megdicsőüléshez következménye s egyben kíváncsi is volt az eszmének. A jellemek a jó és a rossz szembenállása szerint élesen elkülönültek, és határozott vonásokat nyertek, örök típusként vésődve be az emberek emlékezetébe. A francia forradalmon kívül egyetlen korszak sem volt annyira alkalmas, mint ez, azoknak a rejtett erőknél a kifejlesztésére, melyeket az emberiség mintegy tartalékaiiban őriz, s amelyek csak a láz és veszély napjaiban nyilatkoznak meg. Politikai és erkölcsi okoknál fogva sikerült az embereket meghódítani. Jézusnak nem voltak sem dogmái, sem rendszere, csak egy szilárd személyes elszántsága, mivel minden más teremtet akaratot túlszárnyalt erőben. S hogy ez volt, azt főként annak a zsidó próféta-szellemnek köszönhette, amely — nyilván perzsa befolyás alatt — a vallásba belevitte a történelmet. Bizonyos azonban az is, hogy sem a perzsák chiliizmusát, sem az egész emberiségre kiterjeszkedő új vallásos elgondolásokat a zsidóság egésze nem osztotta, sőt, nagyobb része sem, hanem eleintén csupán néhány élénk képzeletű s különös tanok iránt fogékony ember karolta fel. Eszter könyvének szűkkeblű szerzője sohasem gondolt a világ többi részére, és a kiábrándult epikureista, ki a Prédikátor könyvét írta, oly kevéssé törődött a jövővel, hogy haszontalannak tartotta még azt is, hogy gyermekeiért dolgozzék; ennek az önző agglagénynek a szemében a bölcsesség végső ígéje az, hogy pénzét életjáradékra helyezze el. De... és most következik a Kernstok által megjelölt rész: „De egy nép kebelében rendszeren a kisebbség csinálja a nagy dolgokat. Óriási

hibái mellett — rideg, önző, gúnyolódó, kegyetlen, szűkkeblű, okoskodó, álbölcselkedő létére is — a zsidó nép a megteremtője a tiszta rajongásból fakadt leggyönyörűbb mozgalomnak, amelyet a történelem ismer. Egy ország dicsőségét mindig az ellenzék teremti meg. A nemzet legnagyobb fiai azok, akiket halálra ítéltek. Szókratész büszkesége volt Athénnek, mely úgy vélte, nem élhet vele együtt. Spinoza az újkori zsidóság legnagyobbja, s a zsinagóga gyalázattal kizárta magából. Jézus dicsősége volt Izrael népének, s az keresztre feszítette.” Ama mondat vége fölé, hogy a., nemzet legnagyobb fiai azok, akiket halálra ítéltek”, írta fel tussal Kernstok Dózsa György nevét, Szókratész neve elé. A névbeírással nyilván nem volt célja, s kitűnő történelmi- és személyiségérzéke folytán nem is lehetett, hogy Dózsa jelentőségben a Renan által említettekkel egyszerűen egy sorba helyezze (nagy valószínűség szerint a passzust még végig sem olvasta, mikor a nevet sebtiben bejegyezte), bizonyos azonban, hogy a mártírságon túl is érzett közöttük közösséget, s már csak az alaphelyzetből kiindulva is a legmélyebb rokonságot Jézus tevékenységével, magatartásával, eszméivel érezte. Az ő felajzott, megváltás után sóvárgó kora kínálta különben is a legtöbb s legjobban párhuzamot Dózsa idejéhez, fejezte ki legélesebben azt az ellentétet és szembenállást, mely a jobbat akaró elnyomott szegénység és az önző, szűk látókörű, kegyetlen vezető réteg között fennállt. Dózsa neve pedig azért asszociálódhatott ide, mert a parasztvezér alakja, a paraszti forradalom s egyáltalán a forradalom gondolata ez időben s már korábról igen élénken foglalkoztatta a művészt. Nem feltétlenül mint megfestendő téma, hanem mint szociális probléma, melynek felvetődését korának magyar viszonyai indokolták. A századfordulón a napszámosok, a zsellérek, a parasztok, az ipari munkások viszonyai majd oly rosszak voltak, mint Dózsa idejében, a feudális és félfudális arisztokrácia épp oly önző s elnyomó intézkedéseiben kegyetlen, mint a XVI. század eleji feudálisok. A helyzetet a művész, ki politikai meggyőződésének szóban és írásban egyaránt hangot adott, a későbbiekben így jellemezte: „A dinasztia nagyhatalmi tervei és egy teherképtelen ország, drága pénzü hitel, éves krízissel; halálba menő katona a határon, éhező gyerekek otthon; ezredek kötelékében feles elégtelen nemzetiiség és végleg elkeserített magyar proletár; népképviselőt ellenségeinknél, rendőrség nálunk — olyan tárgyi és érzelmi okok és kényszerűségek, melyek egy éjszakán át kell, hogy az ország testéről ezt a réteget, ezt a rendszert lehámolják. Az új Magyarországnak... megvan, körvonalai már látszanak, csak a vajúadás nehézsége: segítségre van szükség, operatív segítségre, s erre van hivatva a munkásság a maga forradalmi feszültségével és készségével... Egy szövetségese van csak a polgárságnak: a többi dolgozó osztályok. Együtt dolgozni a rendi uralom ellen, ha kell, a munkásság forradalmi eszközeivel is: ez a közeli napok történeti jelentősége.”

A gondolkodás e talajáról nem meglepő, hogy Renan könyvében a következő, azaz a Dózsa nevével szemközti oldal eme mondatát is megjelölve s helyenként aláhúzva találjuk: „Teljes megújulásra vágyott, forradalomra, mely gyökerénél megragadja és mélyéig megrázza a földgolyót, hogy kielégítse roppant bosszúszomját, melyet saját felelőségének érzete s megaláztatásának látása keltett benne.” Ezt ugyan Renan a római elnyomás és erőszak alatt élő zsidó népről írja, Kernstok azonban a szemben felírt Dózsa névhez asszociálva bizvást Dózsa népére is vonatkoztatja, s ha egyidejűleg a magyar nép jelenkori sorsproblémái izgatják, akkor aligha van okunk kételkedni, hogy ebben a jellemzésben jellemezve érezhette a forradalmasodó magyar parasztok, munkások, értelmiségiek mentalitását is. Mert a kisemmizettség, a megaláztatás, a kivándorlásra kényszerítettség, az üldöztetés, a csendőrsortűz nyomán ott nevedezett a bosszúszomj a lelkek egy részében mindezekért megfizetni, s megfizetni azokért a jelenre kiható múltbeli brutalitásokért is, melyekkel az 1514-es parasztfelkeléstől a Rákóczi-szabadságharcra át a 48-as forradalomig minden jogos népi és nemzeti törekvással — akár a legalapvetőbb nemzeti érdekek elárulásával is — kegyetlenül leszámoltak.

Kernstok persze, ki széles és mély történelmi háttér

előtt, európai tájékozottsággal vette szemügyre a magyar valóságot, a forradalmi tendenciák felismerése mellett jól látta a visszahúzó, az egyezkedő, a megalkuvó erőket is, az öntudatnak még mindig nagy hiányát a történelmi szerepre hivatott osztályoknál, rétegeknél, a különféle megosztottságokat a történelmileg különben egy érdekeltsgű embereknel. Figyelme érthetően a dolgozó osztályokra irányult elsősorban. A társadalmi fejlődés legfőbb letéteményeseit a munkásokban, parasztokban látta, ámbátor tisztában volt helyzetüktől adódó elmaradottságukkal is. Ezért is tekintette egyik fő feladatának a dolgozó rétegek felvilágosítását, öntudatra nevelését, helyzetük, szerepük felismertetését mind a jelent, mind a jövőt illetően, s tette ezt nem csupán szóban, szűk körre kihatóan, hanem országos, sőt, azon túli nyilvánossággal, művészi képességeinek igénybevételével és teljes kihasználásával. A század végén, a századfordulón művészi képességeit szinte kizárólag ennek a célnak a szolgálatába állította. Így jött létre a 90-es évek közepén a Szociáldemokrata Párt egyik alapítójának, a lelkes, fáradhatatlan agitátornak, Porth Györgynek az arcképe, 96-ban a „Szocialista agitátor”, 97-ben az „Agitátor a gyár kántinjában”, aztán a „Vontató hajósok”, a „Kubikus”, a „Hazafelé”, a „Munkából”, az „Este”. Célja volt egyfelől rádöbenteni a társadalmat a minden érték alapját adó dolgozók nyomorúságos helyzetére, de megmutatni egyszersmind erkölcsi, fizikai erejük, nagyságuk és szépségük is, másfelől megmutatni útját, lehetőségeit annak, hogy miként változtathatnak életükön, sorsukon. Ez utak, módok, lehetőségek felmutatása körül pedig nem hiányzott a forradalom sem, sőt, többször is szóba került vagy utalás történt rá, s nem is akármilyen formájában, és éppenséggel nem elvontan. Tartalma szerint polgári demokratikus forradalomról volt szó, de olyanról, amely a szocializmushoz készít elő. Legsürgősebb feladatának a feudalizmus minden maradványának felszámolását, a gazdasági és birtokdemokrácia megteremtését tartotta. „Gazdasági és birtokdemokrácia előbb, s abból fog kifejlődni a szociális demokrácia.” Az anakronisztikus nagybirtokot hirtelenében nem is annyira gazdasági, mint inkább politikai okokból tartotta szükségesnek felszámolni, mert: „nincs szabadságjog és demokrácia addig, míg rendi birtokok vannak”. Ami pedig a gyakorlati megoldást illeti, azt nem az uralkodó osztályoktól várta, hanem maguktól a parasztoktól, zsellérektől, napszámosoktól, kiket így biztatótt: „Ne dolgozzatok az uraknak, papoknak! Vegyétek el a földet, legyetek a magatok urai!” Kereste a múltnak azokat a nagy eseményeit, magasztos társadalmi, politikai eszméit, melyekben hasonló vagy rokon történelmi igény fejeződött ki, mint korábban, s melyekkel épp ezért érvelni, lelkesíteni, harcra buzdítani lehetett. A jobbára vallásos szegényparaszti rétegekre a papi nagybirtok ellen elsősorban Krisztus forradalmasító ígérellel lehetett hatni, a forradalmi fellépést keresztényi alapról is elfogadhatóvá tenni, de Dózsa kereszteteseinek osztályharcra is elég jól beilllett e forradalmi ideológia kereteibe, mely faji, vallási, nemzetiségi különbségre való tekintet nélkül minden dolgozó számára egyenlő emberi jogokat kívánt biztosítani. Nem véletlen tehát a Dózsa-gondolat felvetődése Kernstoknál 1903-ban, hanem logikus ideológiai, politikai következmény, forradalmi szemléletének, magatartásának velejárója, haladó történelem-értékelésének eredménye.

Bár nincs rá adatunk, hogy a Dózsa-téma festőileg is foglalkoztatta, nem lenne meglepő, ha ily tőle származó kompozíció előkerülne. Hogy a Dózsával kapcsolatos eszmékör nem csupán a gondolkodót és a politikust, hanem a művészt is mélyebben érintette, egy ugyancsak hagyatékában talált rajz bizonyítja. Nehéz eldönteni, kit ábrázol: egy paraszt Krisztust-e, vagy egy keresztre kötözött-szegezett parasztot mint a Dózsa-felkelés megtorlásának szimbólumát. Az érdekes, bár művészileg nem kiemelkedő értékű vázlat modora, rajz- és alakfelfogása szerint 1902-1904 között készülhetett, nagyobb valószínűség szerint 1904-ben. Itt ugyanannak az asszociatív tevékenységnek vagyunk a tanúi, mint a Renan-könyv bejegyzésénél, ahol Jézus mártíromsága mellé Dózsáét társítja a művész. A kapcsolat azonban a Dózsa György-i és Krisztus-i eszmékör között ezúttal szétfejtethetetlen egységben jelentke-



2. Kernstok Károly: Keresztre feszített alak. Tus

zik olyannyira, hogy valójában el sem dönthető, ki is az alak: Krisztus-e vagy egy Dózsa-hívő, kit keresztre feszítettek, esetleg szimbolikus értelemben maga Dózsa. Mert ez sem kizárt. Ő ugyan tüzes trónon fejezte be pályafutását, mely után felnegyelték, legalábbis így hagyományozódott ránk halála, e hagyományon azonban túltehetette magát a művész. Az alakot teljes határozottsággal Krisztusnak sem tarthatjuk. Azok az attribútumok, melyek kétségtelenné tehetnék személyét, hiányzanak, és típusa sem az, amelyet Krisztusként megszoktunk. Dehát oly dolgok ezek is, amelyektől a művészi szabadság jegyében az alkotó éppenséggel eltekinthetett. Kernstok különben is hajlamos volt a vallásos témák elprofanizálására, az eszményi típusoknak köztünk élő, erősen realiztikus alakokkal való felcserélésére, amit nem egyszer élesen fel is rót-tak neki. A két emmauszi ifjúról például az volt a vélemény, hogy „Máramaros megyében a fiákeres kocsisok között is talál az ember bibliai arckokat, de éppen az erősen eldurvult egyéniségek közül válogatni össze Krisztus környezetét, nagyfokú szabadosság és keresett ideálrombolás”.

Nos, ami rajzunk keresztre feszített félaiktjáról egyértelműen megállapítható, az az, hogy egy keménykötésű, kötélmű, kidolgozott testű férfi figurája, aki édestestvéreinek látszik az „Agitátor egy gyár kántinjában” című kép munkásalakjainak. Ha nem lenne rajt a rojtos végű, szoknyaformájú, bő parasztagatya, akár munkásnak is gondolhatnánk, abból a fajtából, mely a nincstelen, a „Vontató hajósok”-on, a „Hazafelé”-n, az „Este”-n ábrázolt parasztságból származik. A deréktól alálógó jellegzetes ruhadarab azonban rajta van, s nekünk semmi okunk nincs arra, hogy kétségbe vonva társadalmi hova-

tartozására célzó szerepét, egyszerűen üres etnográfiai külsőségnek tartjuk. Ez a Krisztus vagy egy paraszt Krisztus, kinek alakjában nem is annyira a krisztusi, mint inkább a paraszti elem hangsúlyozódik, vagy egy kereszt-re feszített paraszt. Krisztusra nem annyira a figura, mint inkább maga a keresztre feszítés ténye utal, ez egyik leg-szörnyűbb és legmegalázóbb büntetési mód, melyhez sok mindenben hasonlót kellett elszenvednie a magyar parasztnak is, különösen Dózsa híveinek. A parasztra a figura, a test- és fejtypus utal erős, szívós fizikumával, szinte törhetetlennek látszó alkatával, konok hajthatatlanságra utaló kifejezésével. A paraszt-alakon keresztül világos, hogy a keresztre feszítési jelenetben Kernstok félreérthetetlenül a magyar parasztsorsról példálódzik, illetőleg még tágabb értelmezhetőségben a magyar szegénység sorsáról, hisz nálunk paraszt-zsellér-napszámos-cseléd-munkás-sors még meglehetősen egybefolyik ebben az időben. A szörnyű és megalázó sors, mely a keresztre feszítésben kifejezésre jut, a dolognak azonban csupán egyik oldala. Legalábbily fontos a másik, a mártírumság ténye, mit egy új eszme miatt kell elszenvedni, s az a harmadik, mi ennek nyomában jár: a megdicsőülés és a megváltás gondolata. Ez a kisemmi-zett, elnyomott, megalázott szegénységet szimbolizáló, kereszt-re feszített alak, kinek sorsa a krisztusi mártíromsághoz hasonlítatik, nyilván — miként Krisztus — nemcsak a mártír, de a megváltó szerepét is játssza. Hogy ez a megváltó szerep Kernstok elgondolásában meddig terjed, nehéz lenne megmondani, annyi mindenestre bizonyos, hogy a feudális viszonyok teljes felszámolásáig s a demokratikus szabadságjogok legmesszebbmenő biztosításáig. Nem mintha elképzeléseiben e lényegében polgári követeléseknél megállt volna a művész. Politikai, társadalmi programja — jól tudjuk — ennél sokkal tovább terjedt, annak megvalósítása azonban már más rétegek vezetőszerepét feltételezte. Mindezzel csupán arra kívánunk figyelmeztetni, hogy úgy e rajzból, mint abból a körülményből, hogy a paraszt témák oly jelentős helyet foglaltak el korai művészetében, tévedés lenne valamiféle narodnyikizmusra vagy paraszttromantikára következtetni, de arra is, hogy a társadalmi fejlődés új tényezőivel nem számolva akár a forradalmi Dózsa-gondolatban is megrekedt volna.

Dolgozatunk elején szóltunk Kernstok eszmei hatásáról a Dózsa-téma felvetődéseit illetően, dolgozatunk végén hadd szóljunk rajzának tartalmi, formai és motivikus hatásáról, ami más oldalról erősíti meg, hogy Kernstok gondolatai eljutottak kortársaihoz, s ösztönző szerepet is játszottak azok művészetében.

Egészen egyértelműnek mutatkozik az a formai hatás, melyet a korban hozzá közel álló Nemes Lampérth József korai munkáira, így legszembetűnőbben „Aktok” című tanulmányára gyakorolt. A kontúrokra építő széles ecsetrajz, különösen a fekvő nő alakjának megformálásában, aligha hagy kétséget afelől, hogy Lampérth a legkövetlenebbül inspirálódott Kernstok eme, vagy ehhez hasonló alkotásaitól. Többről is van szó, mint egyszerű stílus-összefüggésről. Ez szinte ugyanaz a modor, az anyag-nak, eszköznek ugyanazon kezelése, a vonalaknak majd ugyanolyan megvonása, a formák, formarészletek majd megszólalásig hű követése. Figyeljük meg a kereszt-re feszített alak jobb felkarjának két vonásból álló felső kontúrját és Lampérth aktjának lábszárát, ahogy a két vonal összefutásában ugyancsak hajló részt jelöl, vagy a lábfejek megrajzolását. Figyeljük meg általában a vonalhosszúságokat, vonalvastagságokat, vonaláramoltatást, vonalritmust, vagy a korrigálás mikéntjét! Úgy hisszük, aligha kell ennél beszédesebb bizonyíték a közvetlen művi összefüggés mellett, túl azon, hogy a fekvő női akt típusában, arányaiban, alakfelfogásában is Kernstok női aktjainak befolyását mutatja, s a Kernstok-hatás több más Lampérth-alkotáson is lemerhető.

A másik példa időben ugyan jóval távolállóbb, bizonyító értéke azonban semmivel sem csekélyebb, sőt, annyiban többet mond az előbbinél, hogy szobrászra ható befolyását láttatja a szóban forgó Kernstok-rajznak, ami nem új és nem elszigetelt jelenség a Kernstok-hatás történetében. Ez esetben Mészáros László „Tékozló fiú” című szobráról van szó, melyet — a címváltoztatást meg nem indokolva — később „Paraszt fiú”-ra keresztelt át az irodalom. A szobor a tékozló fiút szemben álló, mezítláb parasztleány alakjában ábrázolja, kinek derekáról hosszú, bőszárú paraszttgatya lóg alá, miként rajzunk alakjáról, felső teste hasonlóképp meztelen. Ezzel a kétféle címen jelölhető szobor összefüggése a Kernstok-rajzzal máris adva van. Egyfelől a motivikus egyezésben, mert ugyan hol található még fel bő paraszttgatya félmeztelen, fiatal paraszttfigurán, s még hozzá vallásos témák keretében, másfelől épp a tartalmi kettősségben, vagy helyesebben a vallásos és profán tartalom egyeztetésében, mely egy erős, izmos, kidolgozott testű parasztfiú alakjában jelentkezik. Mint látható, itt már összetettebb hatással állunk szemben, amit még bővíthetünk az alakok megjelenésében mutatkozó rokon lelkiséggel, mely erőt, elszántságot, lázadó ellenállást éreztet.

Horváth Béla

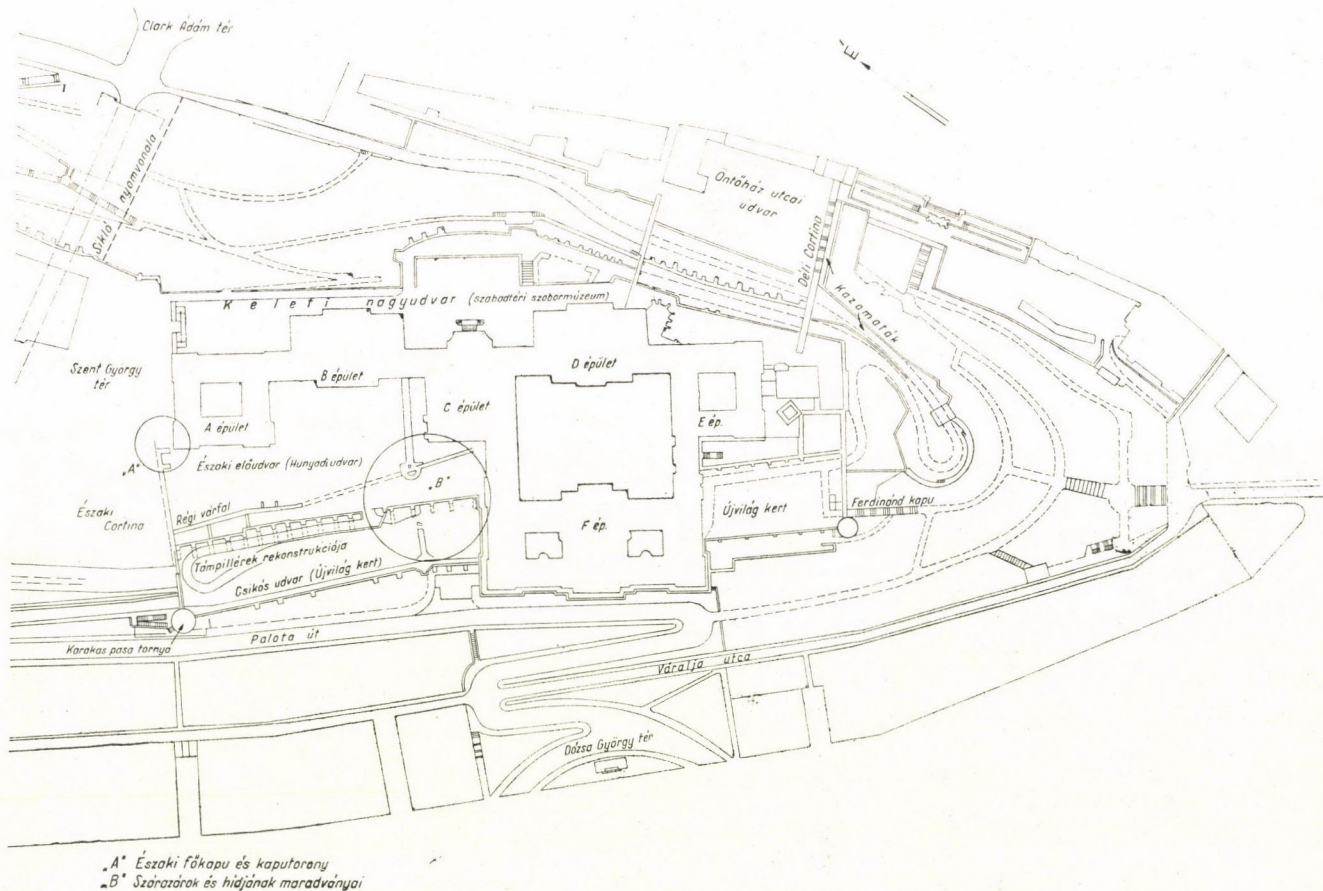
A BUDAVÁRI PALOTA ÉS VÁRKERT SZABADTÉRI
SZOBOR-MÚZEUMÁRÓL ÉS SZABADTÉRI
LAPIDÁRIUMÁRÓL

A budavári palota épületcsoportját nyitott = külső és belső = zárt udvarok tagolják. A palota komplexusát kelet és dél irányból zárható várkert övezi.

Mivel javaslatom arra irányul, hogy a palotafűzőt zárt és nyitott udvarait a magának a várkertnek egyes részeit is szabaddírt lapidáriumokkal, pergolákkal tagolt kis szobor-csoportokkal, szobor-múzeumi részletekkel gazdagítsuk — a múzeumoknak pedig elsőbbsége nem a múzeális anyag, hanem a vasrács —, elsősorban a terület őrzése, zárhatósága a döntő. A Várhegy déli-keleti udvaraihoz s kertjeihez vezető szakaszokat — az évszakonként változó sötétedéskor — le kell zárni. Ezzel a zárhatósági kérdéssel viszont legszorosabban összefügg a palotakomplexus és a várkert közlekedésének problémája is. Itt, a palotafűző területén a kötetlen, állandó autóforgalmat s főként a parkírozást éppenúgy nem szabad megengedni, mint a Margitszigeten! (Ezért eleve káros és elhibázott minden olyan közlekedéstechnikai elgondolás, amely muze-

ális-műemléki területen belül a nyitott udvarokat *autóparkolóknak* akarja hasznosítani. Ehhez hasonló területeket a világon mindenütt tiltják a gépjárművekkel való behatolást a Magyarországon is elmúlt az a „vállalatvezetői szemlélet”, amely a kis gépkocsik tulajdonosait még oda is csak kocsival kívánta szállítani, ahová királyok is gyalog jártak.) A palotát a siklón, a Dózsa szobor felőli páternosztareken kívül csakis a Clark tér felőli mikrobuszokkal szabad megközelíteni, — kivéve az egyes ide telepített tudományos intézményeket kiszolgáló üzemi gépjárműveket. A forgalom és az autóparkolás nyaklód nélkül való engedélyezése egyébiránt eleve megakadályozná azt, hogy ezeken a területeken — a térség történeti hagyatékanak s modern rendeltetésének szellemében — szabad-téri szobor- és kőtárakat létesítsünk.

Az első probléma tehát az: e nyitott udvarokból autóparkolók legyenek-e, avagy köztéri szobrokkal ékesített kőtárak, múzeumok, parkok?





De vonjuk meg előbb a muzeális célra kiszemelt területnek határát! A keleti, dunai várkertnek, az ún. Elipsz-szek északi tengelyét a síkló nyomvonalának kell lezárnia. Délkeleten és délen a Budapesti Történeti Múzeum 1967 óta már kialakította a maga bevált belső határát: az Öntőház utca felőli alsó udvarból csak a déli kortina tetejének lépcsőjén át van feljutás a felső keleti zwingerbe. Azonban sem az Öntőház utcai nagyudvar — a Budapesti Történeti Múzeum kiszemelt nagy kőtárának leendő helye —, sem a keleti felső zwinger nem jelent behatolási lehetőséget a Budapesti Történeti Múzeum-lakta térségbe. Délen az Újvilág-kerti kapu s a Ferdinánd-kapu esténkénti becsukása meggátolja az Újvilág-kertbe, innen a déli gótikus romkertbe s a Vármúzeum épületébe való behatolást. Nyugaton az ún. Csikós udvart a Karakas pasa tornyánál építendő kapuval kell lezáratni. (Ellenkező esetben szabad az út a leendő Széchenyi Könyvtár üvegablakainak földszintjéhez.) Északon viszont a Szent György térnek mind a keleti, mint a nyugati palotaudvar felé eső zwingereit — éjszakára — le kell záratni. (A jelenlegi KÖZTI-elképzelés szerint a Szent György tér s az ún. Hunyadi udvar — meg az ebből nyíló déli, ún. Oroszlános-udvar — nem kerül lezárásra. Ebben az esetben mind a Szent György teret, mind az abból délnyugatra nyíló két térséget a legerőteljesebben, rendőrséggel kell őriztetni.)

Ilyen módon a palotakomplexus és a belső várkert — éjszakánként — visszanyeri a Várnegyedtől elkülönített történeti jellegét. Viszont csakis ez a zártság teszi lehetővé azt, hogy itt holmi szabadtéri kőtárra, szabadtéri szobormúzeumi témákról beszéljünk.

Szabadtéri kiállítási terek

Kiállítási szempontból elsősorban a nyitott udvarok s a várkert egyes szakaszai jönnek tekintetbe. (Azt, hogy az



egyes zárt udvarokat — például a Vármúzeum blokkja által körülölelt kisudvart — mire lehetne üvegboltzással használni, kiállításra-e, előadóteremnek, étkezőnek-e, az egyes beköltöző intézmények maguk kell, hogy igényeik szerint eldöntsék.)

Ilyen nyitott udvar elsősorban a *keleti nagyudvar*. Ez a térség a palota „A” épületétől keletre, a Nemzeti Galériától északkeletre és keletre, meg délkeletre helyezkedik el. Végeredményben lenyűlik — a Savoyai szobortól délre eső területig, — a Vármúzeum romkertjéig, az északi kortináig. Területe kőlapokkal végtelen végig egyhangúan leburkolt, lélekölően sivár körngeteg. Ez a burkolat azonban nem haszontalan! Elriasztó példa arra, hogy a tervezés ilyen kivitelre szánja az egyelőre még tönkre nem tett többi nyitott udvart is! Ezt a keleti nagy udvart sem csorgó, szökőkút, egy tenyérnyi fűcsomó, pad, valamilyen kertészeti játék, madáritató vályú — a világon semmi — nem tagolja. *Autóparkolásra kiszemelt sivatag a budai Vár legszebb sétaterén!*

Ez az irdatlan körngeteg vádoló módon példázza: ostoba könnyelműség volt a Hauszmann-féle épületplasztika és a várkert megsemmisítése s igen helytelen dolog a kert északi diszlepcsőjének, kovácsolt vaskerítésének s kapujának — megjavítás helyett bekövetkezett — megsemmisítése.

Délebbre, a Savoyai szobornak a Dózsa György úti felvonulási térre emlékeztető környékén ugyancsak most valljuk kárát annak, hogy megsemmisítették a kupolacsarnokhoz, a Galéria középszárnyának első emeletéhez vezető kétkarú lépcsőt. Hauszmann igen tudatosan alakította ki ezt a lépcsőt: az volt a célja, hogy a főhomlokzatnak — megkötésekéből eredő — hátraállítását hozza előre a lépcsővel. (Megemlíteném egyébként, hogy a Hauszmann-féle lebontott diszlepcsőnek két bronz szoborfigurája évtizedek óta — egyre fogyóbb elemekkel — ma is a váruddvaron hever.)

A keleti nagyudvarnak a sivatag-jellegét meg kell szüntetni, a tervezett autóparkolással egyetemben! A téren, a Galéria és a Munkásmozgalmi Múzeum dunai főhomlokzata előtt virágoknak kell virágnia gyeppágyakban, csorgóknak és szökőkutaknak kell biztosítani azt, hogy a múzeumok vendégei, öregek és iskolások itt pihenjék ki a látogatás fáradalmait s itt gyűjtsenek erőt a további múzeumi sétákra. Teljesen megengedhetetlen, hogy a két múzeum ablakai alatt — a budapesti panorámának ezen az uralkodópontján — gépjárművek olaja és benzingőze rontsa a levegőt.

A térség — amelyet kertészeti elemekkel lehetne fellátni — igen alkalmas arra, hogy raktárakban porosodó, köztérre kívánczoló szobrainkat helyezzük el területén. Talán revízió alá lehetne venni azokat a szoborműveket is, amelyeket annak idején a Fővárosi Emlékműfelügyelőség szállítatott el köztereinkről. (Pár éve a Judas Matyi tette szavá, hogy Horvai Kossuth-szoborcsoportja — amely pedig állja az objektív összehasonlítást a helyére rakott hibrid, sok atyától származó mai Kossuth-emlékművel — Dombóvárrott darabokban hever.)



Természetesen ügyelni kellene a szobrok és a nagy tér helyes arányára, tér és szobor léptékére. Ha kisméretű plasztikák kerülnének ide, azokat valamiféle térfüggönyökkel kellene széttagolni. Itt és a Savoyai szobor környékén el tudnám képzelni azt is, hogy az újkori palota — jelenleg felfűrészelés alá kerülő — oszlopaiból, oszlopfőiből, lizénáinak maradványaiból megmentsünk és bemutassunk valamit. A jelenlegi helyreállítás ugyanis majdnem minden épületplasztikai dísznek rekonstrukcióját eltüntette, a puritanizmusnak ezúttal teljesen hamis és át-látszó jelszavával.

Ha jobb anyagi viszonyok között új szoborművek alkotására is sor kerülhetne, idővel itt, a Nemzeti Galéria keleti homlokzata előtt lehetne elhelyezni olyan történeti személyiségeknek — akár jelképes — szobrát is, akiknek valami köze volt Buda múltjához. Szobra állhatna itt a városalapító IV. Bélának, emléke a palotát építő Nagy Lajosnak és Zsigmondnak. (Volt olyan javaslat is, hogy Fadrusz kolozsvári Mátyás szobrának mását kellene elhelyezni a déli kortina felső fokán.) De egy ilyen leendő történeti szoborparkot gazdagíthatna Johannes lapicida-nak, a palota építőjének, vagy Chimentí Camiciának, a naptár-számító Regiomontanusnak és Ilkusi Bylica Mártonnak, Mátyás csillagászának emlékműve is, akár relief formájában. Szervátiusz Dózsa-műve is ide kerülhetne, mert méltóbb kifejezője e témának, mint a hajdani tüzéremlékmű léptékére komponált balvégzetű Dózsa-emlék! Bizonyára a palota „A” épületébe költöző Munkásmozgalmi Múzeum is igényt tart arra, hogy mind az ipari, mind az agrár munkásmozgalom jelesei méltó köztéri emléket kapjanak.

Amíg azonban mindez álom, addig is el lehetne helyezni itt pár csorgót s főként szabadtéri tanulmányi szoborgyűjteménynek lehetne tekinteni ezt a — zömmel — a Galéria épületéhez kapcsolódó teret.

A nyugati nagyudvar, az ún. Hunyadi udvar, az „A” épülettől s a Galériától nyugatra helyezkedik el.

Elődjétől két vonatkozásban tér el. Az egyik az, hogy a jövőben részben útvonal lesz; itt zajlik le a délkeletre s a



délebbre irányuló forgalom. A másik: ezt az udvart egyelőre a helyreállítás még nem tette tönkre. A nyugati udvar helyzete keleti pandantjáénál annyiban is előnyösebb, hogy északon és nyugaton — jórészen megmaradt — középkori várfalak határolják.

Észak felől már megközelítése is — egy, a jelzésszerűen bemutatandó Szent György téri északi gótikus főkaputorony mellett álló hídon át — a várpalota és a város hajdani kettősségét, elválasztottságát illuzionálja.

Nyugati külső zárófalának belső síkját — mint azt 1972/73. évi ásatásaim során megállapíthattam — kisebb középkori árkárendszer erősítette. Ennek megláttatása, visszaállítása egy kisebb szintsüllyesztéssel együtt, két dologra lehet alkalmas: vagy arra, hogy az árkádokat



megemelve, azok felett egy, a gótikus gyilkjárókra eszméltető kis kilátó fa-folyosót építtessünk. Vagy arra, hogy ezekben az árkádokban — esetleges félfödemes megoldásokkal is megtoldva az árkádoknak aránylag csekély mélységét — középkori kőemlékeket helyezünk el.

Fent említettem, hogy ezt a teret — a Hunyadi-udvart —, illetve annak nyugati részét indokoltan lehetne kissé lejjebb süllyeszteni. A téglalaprajzú zwingert ugyanis — mintegy száz méter hosszan — átlósan átmetszi egy (két méter vastag) középkori város-, vagy várfal. Ez Budának ehelyütt legkorábbi, még a XIII. század végéről, vagy a XIV. század elejéről való városfala! Ennek a falnak mállékony állapota nem engedi meg, hogy magát az eredeti falmaradványt bemutassuk. Ám nyomvonalát esetleg egy nyugat felé lejtő tereplépcsővel — vagy valamilyen kertépítészeti objektummal — lehetne leleményesen jelezni.

Ugyancsak jelölni lehetne itt annak a nagyobb középkori épületnek alaprajzi maradványait, amely rákőnyökölt a várfalra s amelyet kiástam. (Istálló, vagy inkább őrség-épület lehetett.)

Mivel ehhez a térséghez — a gótikus palota „area amplissima”-jához — Hunyadi László kivégzésének emléke fűződik, — s valaha állt is itt egy reneszánsz stílusú Hunyadi-emlék — a térnek a várfal felé első nyugati és északi részeit történeti kőemlékekkel kellene tagoltabbá és színesebbé tenni.

Elképzelhetőnek tartanám, hogy már a Hunyadi-udvar északi belépőjénél, a hajdani északi főkapu tornyának maradványai körül egy olyan címer-falat emeljünk — a palota hajdani építőinek emlékére —, amelyre töredékes eredetiben, vagy hív utánfaragásban applikálnák az Árpádok, Anjouk, a Luxemburgiak, Hunyadiak, Jagellók címerét. (Ilyen címereink akadnak a Vármúzeumi kőtárában; a hiányzókat meg lehet faragtatni.)

Ha egy ilyen címerfal bemutatását ideológiai okon tálná bárki támadni — hiszen éppen a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum homlokzatának környékére esnék az —, ellene vetném: e dialektikus ellentét annak kifejezésére alkalmas, hogy királyok hajdani palotájából a nép, s éppen az ipari munkásmozgalmi emléktára lett.

Amíg tehát a tér nyugati és északi oldalát középkori kőemlékekkel látnánk el, a Galéria főbejárata körül vagy újkori magyar szobrokat, vagy pedig a palotának — ma még menthető — legszebb neoreneszánsz és neobarokk kőfaragványait lehetne posztamensre állítani. A tér e részének stílushangulatát ugyanis megszabja Stróblnak a maga nemében kitűnő Szép Ilonka-Mátyás kútja; ehhez lehetne hangolni az ide kerülő szobrok stílusát és léptékét.

Az Oroszlános kapun túl nyíló déli nagyudvarnak szob-

rokkal, kőemlékekkel való benépesítése elvi kérdés. Mivel egyedül ez az udvar az, ahol valami még felcsillan a palota barokkjából s az Ybl-szárnyat nemes — kőanyagból faragott — homlokzat borítja (az egyebütt látható vakolt homlokzatok helyett), ez az udvar megérdemelné, hogy a figyelmet elvonó szobrok, kutak stb. nélkül láttassuk.

A keleti és a déli várkertet csak mint szobor- és kőemlék-bemutatók számításba vehető helyszínét említem meg. Itt, hol félfödémek alatt, hol pergolák védelmében, hol kertészeti alakítások, kutak közepette egyszerű posztamentumokon — román kori, gótikus, reneszánsz, barokk, copf és klasszicista — kőfaragványokkal mintegy Buda hét-nyolc évszázados stílustörténetének szabadteri szemináriumát lehetne megvalósítani. Ez talán didaktikus szempontokból is hasznos lenne. Hiszen — mire ez egész komplexus elkészül — nyilván lesznek szervezett séták olyan céllal, hogy az embereknek művészettörténeti érdeklődését szolgálják.

Középkori s a középkori művészet magyar anyagát idéző emlékeink közül a várkertben, vagy a várudvarok valamelyikében két — lényegében kallódó — műremeket kellene véglegesen elhelyezni.

Egyik a Mátyás-templomnak — Schulek által lebontott és újrifaragtatott, újjal pótoltt — XIII. századi faragású déli-keleti oldalkapuja. Ez a műremek — igen rongált állapotban — jelenleg az Egreskertben van.

A másik: a Kolozsvári testvérek Szent György szobrának kópiája. A gracilis szobrocskát — mintegy tériszonyba veszően — a Halászbástya kökulisszája alá rejtették el.

Akár az Istvántorony vári csonkja mellett, akár Borsos Miklós szép, de egyáltalán nem gótikus miliőbe illő valamelyik várkerti kútja helyén méltóbb helye lenne, mint ahol most áll. Ezekben az intím középkori kisterekben a szobor monumentalitása bontakoznék ki.

*

Egyszer pedig beszélni kellene arról is: milyen célra lehetne hasznosítani azt a két hatalmas kazamatát, amely részben a Rondellához vezető keleti út alatt, részben pedig a déli kortinában — a palota térsége és az Ybl Miklós téri Várbazár között — helyezkedik el.

Vagy mint kőraktárat, vagy pedig — méltóbban — mint hadtörténeti emlékek bemutató teremseit lehetne megnyitni.

1973. június 1.

Zolnay László

A fényképeket Lőrinczy György, Siroppe Tibor és Szemenyei Tivadar készítette.

ADATTÁR

SZABÓ ERVIN, A MŰKRITIKUS

Szabó Ervin munkássága, jelentősége a marxizmus magyarországi terjedésében nem szorul méltatásra. A század első évtizedében végzett propagandamunkája, a Társadalomtudományi Társaságban tartott előadásai, a Huszadik Században megjelent tanulmányai, vitairatai, Marx és Engels válogatott műveinek első magyar kiadása, a Népszavában végzett publikációs tevékenysége a magyar munkásmozgalom számára felmérhetetlen jelentőségű. Életművének elenyészően kis részét teszi ki az a néhány cikk, melyet a művészet témáiról írt. Életrajzírói, munkásságának méltatói alig említik. Ezek a cikkek, kritikák távol esnek szerzőjük tevékenységének — de nem fejlődésének! — fő útjaitól. Megjelenésük az életműben is, a magyarországi szocialista művészeti kritika történetében is epizódyszerű, de ez az epizód jelentős: a kérdések feltevése teszi azzá, — akkor is, ha az adott válaszok nem mindig teljes értékűek.

Állásfoglalásainak megértéséhez figyelembe kell vennünk azokat a körülményeket és eszmei hatásokat, melyek között a marxizmust elsajátította, önmaga számára feldolgozta. Bécsi tartózkodása idején a marxizmus mellett megismerkedett Pjotr Lavrovics Lavrov eszméivel és ezek nagy hatással voltak fejlődésére.

Szabó Ervin is, mint korábban annyian mások, hiányolta a történelmi materializmusból „a szubjektív, a pszichológiai oldal kidolgozását”. E vonatkozásban helyesen állapította meg, hogy Marx és Engels csak a megoldás fő vonalait adták — és arra a következtetésre jutott, hogy a marxizmust ki kell egészíteni. A kiegészítés forrásul Lavrov tanait tartotta alkalmasnak. Ez a törekvése, hogy Lavrov eklektikus rendszerét „beillesse” a marxizmusba, egész elméleti tevékenysége során megoldatlan nehézséget jelentett számára, és mélyen befolyásolta a művészetéről kialakult nézeteit is. Ezért előjáróban fel kell idéznünk Lavrov eszméinek néhány sarkalatos pontját.

Lavrov felnagyította, abszolutizálta a tudatos és ösztönös társadalmi cselekvés között ténylegesen meglévő különbséget. Azután erre az abszolutizált különbségre, erre a konstruált rendszerre építette fel a „kritikusan gondolkodó egyéniségek”-ről szóló elméletét. Ezek kialakulása „lelki folyamat” eredménye, mely a különösen előnyös helyzetben élő egyénekben megy végbe, olyanokban, akiknél a szabad idő, a jó ellátottság, a nevelés ezt lehetővé tette és kiváltotta. Ezek aztán a tömegek tanítóivá válnak: a többség csak egy magasabbban fejlett kisebbség hatása alatt fejlődhet. Minden haladás tőlük függ, minden, amit az emberiség elért, nekik köszönhető, ők „a látók a vakok között, egészségesek a betegek között”. Az emberek nagy tömegei a kialakult formák igája alatt nyögnek, tengetik életüket, meghalnak anélkül, hogy — kritikai gondolkodásuk elégtelen állapota miatt — megértenék balsorsuk okait. Ezeket az okokat megérteni és megjelölni, a tömegek lelkében tudattalanul élő szükségleteket és törekvéseket megfogalmazni és kimondani a kritikusan gondolkodó egyének képesek és hivatottak.

Ezek az egyének azonban nagy áron szerezték a társadalmi problémák iránti érzékenységüket, magasabb szellemi képességeiket. Más egyének megfeszített munkája, fokozott nyomora, feláldozott élete tette csak lehetővé, hogy lelki fejlődésükhöz szükséges szabad idő, jobb ellá-

tottság, neveltetés számukra adva legyen. A kritikusan gondolkodó egyének a tömegek számlájára fejlődnek és ezért *erkölcsi kötelességük* az áldozatért kárpótlást adni. Ez a kárpótlás: kiterjeszteni a lelki és erkölcsi fejlődést a többségre, a tömegekkel kapcsolatba jutva megfogalmazni számukra saját szükségleteiket és törekvéseiket — ilyen módon a társadalmi haladás élére állni. Az ilyen egyének erkölcsi kötelessége: a tömegek felvilágosítását, a haladást szolgálni — természetszerűleg vonatkozik az írókra, művészekre, tudósokra.

Lavrov eszméi lépten-nyomon, különböző formákban előbukkannak Szabó Ervin művészetéről szóló írásaiban, kritikáiban, át- meg áthatják azokat. Lavrovnak a reá tett hatása itt volt a legmélyebb, a legközvetlenebb. Az a kép, melyet Szabó Ervin a művészről adott, a „kritikusan gondolkodó egyéniség” mintájára készült. Az így felfogott művész alakjának a létjogosultságát is, társadalmi súlyát is az adja meg, hogy az egyes ember nem tudja felismerni önmaga vágyait és törekvéseit — de a művész igen. „A művésznek a hivatása azt, ami mint sejtés, ösztönszerű vágy, homályos eszmény, öntudatlan fájdalom és öröm az emberben él, felismerni és kifejezésre juttatni” — írja Szabó Ervin és hasonló módon egy másik helyen is: „A művész feladata, hogy azon érzelmeket és eszméket, eszményeket, amelyek ugyan másokban is megvannak, de benne magasabb intellektusánál, differenciáltabb lelkiületénél, nagyobb intuitivitásánál fogva hamarabb keletkeznek, és teljesen, tisztábban alakulnak ki öntudatában, egyéb vele született és kifejlesztett képessége segítségével mindenki számára érthetőkké, szemléltethetőkké tegye...”

Szabó Ervin tehát azt kívánta, hogy a művészi ábrázolás állítsa előtérbe a tömegek még meghatározatlan célú, kódos vágyait, mégpedig abban a világos, célt ismerő előadásban, melyre a művész képes. Ennek hangsúlyozása adott körülmények között érthető okokból táplálkozott. Azt akarta elérni, hogy a művészet a munkások között az öntudatosodás, az osztályharc eszmei eszköze legyen. De így — az elméletet tekintve — megnyílt a művészet szubjektívizálásának útja. Két irányban is. Az egyik irány a tömegek lelkében tudattalanul élő törekvésekre való orientálásból adódik. Szabó Ervin sehol sem tagadja, ahol le nem írja, ott is feltételezi, hogy az emberek vágyai, eszméi, hangulatai az objektív valóság tényei, a gazdasági és társadalmi helyzetük által determináltak. De erős hangsúlyeltolódással *csak* azokat jelöli meg a műalkotások tartalmának. (Nem mindig. Amikor elszakad ettől a kizárólagosságtól, ott annál jelentősebb a mondanivalója.) Ez a hangsúlyeltolódás elkerülhetetlenül háttérbe szorítja azoknak a többé-kevésbé tartós törvényszerűségeknek, viszonyoknak, élethelyzeteknek stb. a műalkotásokban való művészi bemutatását, melyek a „sejtés, ösztönszerű vágy” mögött, annak alapjaként léteznek és amelyek az emberek tudatos (bár jöllehet hamis tudattal végzett) cselekedeteiben realizálódnak.

A szubjektívizálás másik iránya a művész-egyen oldaláról adódik. Fentiek szerint a műalkotás a művész világnézeti eszméinek, törekvéseinek kifejeződése, megtestesülése. Ebben ismét elsikkad a műalkotásoknak az ábrázolt objektivitásból adódó tartalma, elsikkad a művészet objektív valóságot tükröző volta. Ez a tendencia még

megegyesül, hogy Szabó Ervin — ismét egy Lavrov-tól származó gondolatot építve be a maga művészetelméletébe — aszerint von határt művészi és silány alkotás közé, hogy az alkotó a dolgozó és szenvedő népet szeretettel, megértéssel ábrázolta-e, vagy szenvtelenül, tárgyilagosan. Ilyen módon a felfogásban a művész szubjektuma az alkotás tartalmának fő és elsődleges elemévé válik. A művészetnek ez a szubjektívizáló felfogása mélyen áthatotta Szabó Ervin művészetkritikái, illetve elméleti cikkei. Amennyiben ez irányú munkásságának mégis vannak eredményei — látni fogjuk, hogy vannak —, azok a fenti nézetek ellenére jöttek létre, vagy pedig úgy, hogy a fentiekben lévő részgazságok más összefüggésekbe ágyazódtak.

Mikor Szabó Ervin az alkotást a művész fejlettebb nézetei, eszméi megtestesülésének fogja fel, akkor azt, amit a művész feltár, összekeverte azzal, amivel a valóságot bemutatja — bár kétségtelen, hogy a műben ez utóbbi is mint fontos tartalomalkotó elem objektívulódik. A tévedés egy részgazságon alapul. A művésznek valóban szélesebben és mélyebben kell ismernie kora valóságát. Csak így tud a művészi megjelenítés eszközeivel feltárni és megvilágítani olyan összefüggéseket, melyek a mindennapi szemlélet számára rejtve maradnak. Ilyen értelemben helytálló az is, hogy a művész nyilvánvalóvá tehet meglevő, de még általánosan fel nem ismert szükségleteket, hogy a valóság tényeinek tartalmi sűrítése útján megfogalmazhatóvá tesz nem teljes tudatos, önmaga összefüggéseit fel nem ismert törekvéseket.

Fontos körülmény, hogy Szabó Ervin művészetfelfogásában — a Lavrovtól átvett gondolat logikus következményeként is — ott rejlik és néhány helyen meg is fogalmazódik a művészet irányzatosságának gondolata. Ez már ott van abban, hogy Szabó Ervin a művészetet a népre orientálja. Azt tartja, hogy az az igazi művész, akinek érzelmei, gondolatai harmonizálnak a tömegekével. Az ilyen művésznek pedig azért kell a tömegekben homályosan, öntudatlanul élő eszméket világos és hatásos formában kifejezésre juttatnia, hogy „eztön terjedésüknek és majdani diadaluknak útját egyengesse”. De az irányzatosságot nem úgy érti, mint Engels, hogy annak a helyzetből és cselekményből kell fakadnia, hanem szubjektíven, mint a művész világnézetének, a néppel való cselekvő együttérzésének megnyilvánulását. Így is fontos gondolat volt ez akkor, amikor az esztétikai irodalomban, a művészi gyakorlatban — mint erre Szabó Ervin is rámutatott — teret hódított a művész-egyénségnek a környezettől való függetlenedése, arisztokratikus magába vonulása. A művészzel szemben azzal az igénnyel lép fel, hogy fogalmazza meg a munkástömegek érzéseit, törekvéseit, hogy segítse, lelkesítse legyen harcaikban. „Ne vesse senki ellenünk, hogy a művészet nem arra való, hogy segéd legyen, hogy más ügy szolgája legyen. Hogy a művészet szuverén, csak magáért van. Rövidlátók akik így beszélnek” — írja és így folytatja: „a művészet az élettel van... vonatkozásban és annak küzdelmeivel; nem céltalan, nem magáért való, hanem az életből indul ki és az élet a célja, mert egyetlen termőtalaja.” Ne tévesszen meg minket ez az általánosító fogalmazás. Az idézet olyan cikkből való, melyben a művészetnek a munkások életével, ügyével való összekapcsolódásról van szó. (Később Szabó Ervin eltért az irányzatosságról itt vallott nézeteitől. Ez azonban időben is témában is elvinne minket a művészetkritikai cikkek ismertetésétől.)

Szabó Ervin az 1900–1902. években a Népszavában (illetve a Volksstimmeben) megjelent cikkeiben visszavisszatérően foglalkozott azzal a kérdéssel, hogy mit jelent a munkások számára a művészet. Vitatkozott azzal a nézettel, hogy a munkásosztály, életkörülményei miatt, nem fordíthat arra figyelmet. Éppen az adott helyzete — írja — indokolja és teszi kívánatosá a művészzel való foglalkozást, mert ennek kiemelkedő szerepe van a szocialista harcokban. „Ha a művész korábban, teljesebben, szebben kialakult világfelfogását juttatja kifejezésre műveiben, akkor ennek a szocialisztikus világfelfogás kifejezése tekintetében is jelentősége, feladata van.” Ez a jelentőség abban áll, hogy a művekben kifejeződő eszmék összekötik a munkásokat, látják, hogy a saját gondolataik

másokat is lelkesítenek; a művészet megmondhatja a munkásoknak, hogy küzdelmeikben kik a társaik és azok mit akarnak — mindennek következtében az osztályharc erejévé válik.

Ugyanakkor a művészet erkölcsnemesítő, lélegzadagító hatását hozta előtérbe, szinte auflärista módon hangsúlyozva ezt a mozzanatot. Walter Crane művészetét pl. úgy fogta fel, mint a szép keresését, mely szép tárgyak és művek alkotásában testesül meg. Ezek szándékolt hatása pedig az lenne, hogy az emberek maguk is keressék a szépet, hogy teljenek meg a szépséggel, és ne tudjanak másképp, mint szépen cselekedni, hogy legyenek jók a gondolataik, nemeseek az érzelmeik stb. Más helyen arról ír, hogy akinek a lelkét művészet tölti meg (nem részletezi, hogy milyen művészet), az nem tehet rosszat, annak jóna kell lennie. A sok lehetséges forrás közül itt ismét Lavrovra kell utalni, akinél a művészet a tömegek Jóra nevelésének egyik eszköze, mely felfogás beilleszkedik abba az általános elképzelésbe, hogy a történelmi haladás az erkölcsi ideál megvalósításának útja. Mégis: Szabó Ervinél a lavrovi gondolat átalakítottan, más összefüggésekben szerepel. Nála a művészet erkölcsnevelő hatása nem egy általános erkölcsi ideál megvalósításához, hanem a munkások osztályharcához kapcsolódik mint olyan tényező, melynek hivatása a munkástömegek erkölcsi, szellemi erejének meghatározott osztályérdek irányába való fejlesztése, mozgósítása.

*

Szabó Ervin művészetkritikai cikkeinek fő témája a kortársi festészet és iparművészet. Témáját úgy tárgyalja, hogy kitekint a modern irányzatok kialakulására, fejlődésére. De ez — többnyire egyes kiállításokhoz kapcsolódó kritikákban — nagyon vázlatosan történt. A modern európai irányzatokról a francia festészet alapján írt. Ezeket úgy fogta fel mint az akadémizmus színtelenségével, egyhangúságával való szakítást, ugyanakkor mint a polgári élet dicsőítésével való szembeállást. A modern irányzatokat Delacroix-ig vezette vissza, ott látta azt a megmozdulást, mely a jelenig vezet. Delacroix eleven színei, mozgó tömegei új életet hoztak a fakó unalom merev világába; másrészt pedig Courbet, Millet, Manet művészetéből eredezteteti a moderneket, mert azok a föld, a város dolgozó emberét hozták a művészetbe.

Ebben a tárgyalásban — mint látható — nagyonis különböző indítású és felfogású törekvések kerültek egymás mellé. Mégis világosság derül arra, hogy Szabó Ervin és más, haladó kortársai miben látták koruk és a megelőző évtizedek irányzatainak megkülönböztető, vagy inkább: számukra fontos, nyilván a hazai festészet fejlődése szempontjából fontosnak tartott jegyeit. Ezek között első volt, hogy a modern festészetet tárgyai választják el a régitől. A modernek elfordultak a kicsinyes polgári tematikától, melyben a csendélet, a családi élet jelenetei, a portré az uralkodó, melynek fő tartalma a nyugodt polgári élet fizetett dicsőítése és idealizálása. Mindmáig tanulságos, hogy Szabó Ervinben nem volt semmi megértés a modernek által tagadott polgári festészet iránt. Egy szűk réteg megszépített világát látta benne, mely — akárcsak vásárló-mecénásai — mint zavarót és idegent zárta ki a dolgozó tömegek életét és világát.

A modern törekvések másik megkülönböztető jegye az ábrázolás, a formálás módja. Ezt Szabó Ervin kapcsolatba hozza a tematika megváltozásával: az „el a polgári elégedettség” azt is jelentette, hogy „ki a műteremből”. Véleménye szerint a plein air festészetet a polgári élet, kellemes jeleneteitől való elfordulás hívta életre — az, hogy a művészek elhagyják a szalonokat, hogy új tematikájukat kialakítsák, az ábrázolás új módjait, új technikáját hozta létre.

A harmadik megkülönböztető jegy, hogy nincsen iskola, nincs mester, mindenki egyénien alkot. Ezt természetesen nem abszolút értelemben kell venni, hanem úgy, hogy a művészek emancipálták magukat a hivatalos, a bevett, az elismert iskolák szellemi tartalmától, módszerbeli, technikai előírásaitól, hagyományaitól. Megnyílt a művészek egyén szabadabb kibontakozásának útja, nyilvánvalóvá vált, hogy az epigonizmus a gyengék mentsvára.

Nyilvánvaló a modern festészet ilyen tárgyalásának hazai fogantatása. Mikor e cikkek íródtak, még közeli emlékek voltak a millenniumi festészeti kiállítás és ennek kisebb változatai évről évre megismétlődtek a Múcsarnokban. De már mutatkoztak a 'modern' itthoni eredményei: a nagybányai, a szolnoki művészek csoportjának művei. Szabó Ervin valójában róluk írt, mellettük, legáltalánosabb törekvéseik mellett tört lándzsát, mikor a modern irányzatokban a tárgy, a művészi megformálás újszerűségét és ezeknek a hagyományos iskolákkal szemben kivívott önállósodását emelte ki. És ezekre a művészekre vonatkozott elsősorban az a megállapítása is, hogy nem vívta ki döntő sikert a polgári közönség körében. Voltaképpen ezeket a hazai eredményeket támogatta, mikor arról írt, hogy a modern francia irányzatok elfordultak azoktól a hagyományoktól, melyek a szép arcképet és a szelíd idillt állították a középpontba és amelyek keretében a csatakép és az udvari bál ábrázolása volt a legfőbb izgalom. Innen adódtak az olyan kesernyős-gúnyos megjegyzések, hogy ha a budapesti „nemzeti múkiállításokat a modern művészet mértéke szerint akarjuk mérni, hamar elkészülhetünk megbeszélésükkel”. Innen adódik az olyan somlás, de a tényeknek megfelelő megállapítás, hogy ezeken a kiállításokon túlnyúlóan nagy helyet foglalnak el „az ósdi nagyságok, a tehetségtelen utánzók, a szolid nyársforgatók”, de modern művész, ki emancipálta magát a hagyományoktól, kevés van.

Ebben azonban nem merült ki Szabó Ervinnek az új polgári festészetről való véleménye, kritikájának szempontjai messze túlvitték ezen az általános jellegű helyeslően és támogatáson. Ő ezen túlmenően a munkásosztály talajáról, szempontjából vizsgálta és bírálta. Bár értékelése, érvei nemegyszer vitathatók, kritikusai módszere kétségkívül helyes. Ugyanis, eltérően sok szocialista kortársától, amikor a munkásosztály oldaláról bírálta, értékelt, ő nem tapadt a munkásosztály közvetlen helyzetéhez és szükségleteihez, bírálatának alapját nem szűkítette le a közvetlenül értelmezett „proletár szempont”-ra. A műveket a művészi ág általános fejlődése oldaláról vizsgálta, az előrelépésekre mint eredményre, mint megismerésre érdemesre hívta fel olvasói figyelmét. Amit bírálta, azt éppen az volt, ami akadályozta, vagy éppen visszavetette a fejlődést. Ennek az általános kritikusi elgondolásnak keretében vizsgálta, hogy az új irányzatok mennyiben és hogyan fordulnak a nép, a munkások élete, alakjai felé. Nem külön proletár művészetet várt, de épp a művészet általános fejlődése érdekében látta szükségesnek a munkások, a parasztok valóságát, azok helyzetével, társadalmi mozgásával együttérző ábrázolását.

Kritikai megjegyzései között első helyen állt, hogy ebben az új művészetben tendenciaszerűen érvényesül a tartalmi kiürülés. Nem a magyarországi fejleményekről írta ezt (1902-ben), hanem a modern irányzatok európai útjainak tapasztalatairól, de ezt a tanulságot úgy mutatta be — egy budapesti kiállítást tárgyalva —, hogy nem marad kétségünk: ezt a veszélyt itt is közeledőnek látta. A műalkotásokban megnyilvánuló esztétika — írta — ugyanazt mutatja, mint a burzsoázia egyéb szellemi világa, noha a művészet elméletéről abban a hiszemben vannak, hogy az nincs kapcsolatban a társadalmi renddel, hogy független a társadalomban uralkodó eszméktől. A mai esztétika technikai tudást, színeket, hatást kíván — de nem kívánja, hogy a művek eszméket fejezzenek ki és terjesszenek. Így fejlődött ki a l'art pour l'art elve, azzal a bevallott céllal, hogy a művészet csak a szemet gyönyörködtesse. A virtuóz ma a győzelmes burzsoázia győzelmes művésze. Ez pedig már elfordul a művészet elsődleges hivatásától, attól, hogy a művészek a világról alkotott véleményét érvényre juttassa. Ezzel állítja szembe — mint láttuk elméletileg téves — követelményét: „a művészet technikai elemének túltengése helyett kívánatos a művészi alkotás első és fő elemének előrenyomulása, hogy érzelmeket, eszméket juttasson kifejezésre”.

A tartalmi kiürülés okát főleg abban mutatta meg, hogy alig volt művész, aki a nép életét választotta ábrázolás tárgyául. Meglátása szerint a művészek többsége „lojális ember”, aki hozzásimul az uralkodó osztályok ízléséhez, a népeletet semmibe sem veszi, teremtő erejét a va-

gyonosok szolgálatába állítja. Más oldalról rámutatott arra is, hogy a burzsoázia „sorvasztó öleléssel fogja körül” a művészetet, akadályozza fejlődését, akadályozza, hogy a dolgozó tömegek felé forduljon. Ezen felismerések ellenére a modern művészet alakulásának egyik rugóját éppen abban látta, hogy a legjobb művészek mégis a népeletből, a tömegeket mozgató új eszmékből merítették inspirációt. Millet-t és Daumier-t hozza példaul.

Hazai kiállításainkat értékelve vizsgálatának fő tárgya a „szociális művek” voltak. Az ilyen témákkal is foglalkozó tárlatbeszámolóiban több gondolatvonal fonódik egybe. Ilyen gondolat volt elválasztani az akkor úgynevezett szociális művészetet: azt, ami a dolgozó emberek világát, többnyire kiáltványos szegényes világot ábrázolta — a szocialisztikus művészettől: attól, mely már a tiltakozó, társadalmilag jelentős mozgásban lévő munkást, parasztot ábrázolta. Bírálatot kellett erről kialakítani azzal az igénnyel, hogy egyaránt szóljon művészeknek és közönségnek. És e bírálatokban is érvényesült Szabó Ervin már említett gondolata: a népelet mint az ábrázolás tárgya a modern irányzatok fejlődésének lendítője — így a szociális témát vizsgálva, a festészet továbblépésének útját is kutatta.

Ebben az időben alkotta Fényes Adolf a „Szegényember élete” sorozatot, jó néhány darabját kiállította már. Szabó Ervin úgy tekintette Fényes Adolfot, mint elismert és befogadott művészt, akinek nagy sikere van a polgárság körében — és aki témáit a népeletből, sőt a nagyvárosi nyomorból veszi, tehát művei a szociális művészet körébe tartoznának. Elismeri nagy tehetségét és azt is, hogy van bátorsága igaznak lenni. Mégis: ezek a képek — írja — nem nekünk, nem hozzánk szólnak, nincs bennük velünk együttérző lélek. Egy szenttelen művész alakja rajzolódik így ki; azé, aki műveiben a polgársághoz szól, aki a munkások és szegényparaszatok alakját ügyüknek megértése nélkül, együttérzés nélkül választja ki, pusztán festői modellként kezeli — és épp az együttérzés hiányában alapozódik meg, hogy a realizmus nagy erejével alkotott műveit szalonbeli használatra tudja szelídíteni.

Azt a többit, amit Szabó Ervin a szociális művészettől megkívánt, Kernstok műveiben mutatta meg. Ezt abban látta, hogy Kernstok műveiből a lélek melege árad, átéli modelljeinek világát, szereti őket, és megszeretett velünk is. Ezért a szociális művészet mesterei közé számítja őt.

Szabó Ervin nem adott a látott, bíralt képekről részletesebb elemzést. A művészi megvalósítás eszközei, módszerei, ezek tartalomformáló jelentősége kívül ezek vizsgálódásain — nyilvánvalóan nem volt e téma szakembere. Így a szociális alkotásokról kinyilvánított véleménye nem alapozódott meg konkrét műelemzésekben. A művek eszmeiségének megítélése — gyakran bármily találó megítélése is — nem igazolódott a művészi megvalósítás elemzésének oldaláról.

A szociális (azaz még nem szocialista) művészethez Szabó Ervin megítélése szerint azok a művek sorolódtak, melyek realista módon a népeletet ábrázolták és amelyeknél megragadhatóvá vált a művészeknek alakjaival és azok helyzetével való együttérzése. Ez utóbbi — híven Szabó Ervin ez időben vallott művészetelméletéhez — különösen nagy jelentőséget kapott. Nemcsak a mű szociális volta, hanem művésziességének is emelkedő mértékét jelenti nála az egyik kritikájában felállított sor: Fényes, ha nem is nagy érzéssel, de kiváló technikájú művészettel nagy igazságszeretettel tudja vázolni a munkásélet egyes jeleneit; a mezei munkás viszont Révész sztrájkolókat ábrázoló képében talált jóakaratót ábrázolóra; Vedres Márk kaszát fenő aratója a nehéz munkában meggörnyedt, megfogyott földműves munkásnak nagy igazsággal és nyilvánvaló szeretettel alkotott példája.

A felfogása szerint a szociális művészet elengedhetetlen mozzanatát jelentő együttérzést találta meg Nagy Sándor néhány művében. (Pontosabban: az 1902-ben kiállított „Úr és paraszt”, „Mester, hol lakol”, „A mi kertünk”.) Nagy Sándor ebben az időben egyszerre volt a pre-raffaeliták és Tolsztoj követője, amellet távoli kapcsolatot tartott a szocialistákkal. Az előző két eszmeáramlathoz való kapcsolatából adódó naiv antikapitalizmusa, no meg modern — ma így mondanánk: „szecessziós” — for-

mavilága vonhatta rá a szocialisták figyelmét. Éveken át a Népszava házi grafikusa volt. A lap is, más kiadványok is az ő illusztrációival, fejléceivel, szövegdiszeivel jelentek meg, egyes műveit reprodukcióban mutatták be.

Szabó Ervin nyilvánvalóan nemcsak a szóban forgó három kép alapján értékelte Nagy Sándor művészetét, de lelkesedése így is túlzónak tűnik. Azt írta, hogy a kiállításon egy művész van, akiben „benne él a küzdő, a fájdalom útján haladó világ”, olyan művész, aki nem nyugszik bele az adott állapotokba, keresi az újat, akinek művei visszahatás az uralkodó művészet ellen, mely nem veszi észre a világ vajúadásait, és csak a megnyugodott, a maga javait megtalált lélek életéből merít. Az „Úr és paraszt” c. kép a pozitív hivatkozási pont — ugyanakkor a más művekben is kifejezett eszmei tartalmak bírálatának kiinduló pontja is. Eszerint Nagy Sándor evvel a képpel bátran rámutatott az úr és a paraszt osztályellentétére, mélyen együttérez a paraszttal és ezáltal szocialisztikus művet alkotott. Ugyanakkor az eszme, melyet a kép megjelenített, elfogadhatatlan. Nagy Sándor szerint az ellentét oka nem az osztályhelyzetben van, sem a „birtokkülönbségek, a gazdagság maga” az, hanem a Rossz. Ez hajtja az embereket egymás ellen, ez teszi őket gyűlölködővé. A festő felfogása szerint ebben az összeütközésben (szemmel látható: szó szerint vett összeütközésben) úr is, paraszt is tönkremegy, elpusztul. Szabó Ervin fenti elismerés mellett épp ezt bírálta. Itt a Rossz az ábrázolt ellentét alapja, a kiút pedig a szeretet. Nem hisszük — írja —, hogy harc nélkül győzni lehet, ehhez a hithez nincs köze a szocializmusnak. Ugyancsak mint a tolsztojánus hit megjelenítését utasította el a „Mester, hol lakol”? és a „A mi kertünk” c. képeket. Ezeket úgy értelmezte, mint az első képben ábrázolt konfliktus megoldására mutatott utat: a Krisztushoz közeledés, a szeretet és megbékélés útját.

Nem arról van itt szó, amit a marxista elemzések, éppen Tolsztojjal kapcsolatban — Lenin cikkei nyomán — megmutattak, hogy a valóban nagy művész egyes téves eszméi és doktrínái mellett, és azokkal ellentétben, de világnézetének pozitív, a valóságos folyamatokkal harmonizáló elemei segítségével, gazdag életismerete alapján fel tudja tárni a népi tömegek életét, vágyait, törekvéseit. Nem, Nagy Sándor nem ilyen művész volt. Képei nem a nép helyzetének, vágyainak, hanem csak saját, tolsztojánus eszméinek voltak „tükré”. Szabó Ervin helyesen utasította el ezeket az eszméket, de mégis tévedett itt. Akkor, amikor azt hitte, hogy ezek a művek valóban a nép életétől inspirálódtak, hogy tartalmuk az osztályellentéteket állítja elénk. A tévedés magyarázható avval is, hogy a szóban forgó kiállításon (de az előzőn és a következőn is) nyomasztó számbeli fölényben voltak, mindent elárasztottak a meglegedettségű sugárzó, minden valóságos problémától távolálló művek — köztük a „bájos” és épp annyira hazug népi idillek. Nagy Sándor képei ezekkel szemben valóban elszakadást, érzelmi rezisztenciát fejeztek ki. De magyarázható e tévedés az ilyen körülmények között létrejövő türelmetlenséggel is, mely a maga feloldását az erre alig alkalmas művekben is keresi. Ebben az esetben a kor problémáinak kifejeződését váró jogos türelmetlenség azért állította Nagy Sándort bírálandó, de mégis pozitív példaként, mert Szabó megállapítása szerint ő „az egyetlen művész a tárlaton, ki a széppel eszméket is ad”.

Szabó Ervin műkritikai cikkeinek egy része Walter Crane művészetéhez kapcsolódik. Nem szükséges itt Crane-nek az angol művészetben, elsősorban az iparművészetben volt jelentőségével foglalkoznunk. Az is eltérítene témánktól, ha az angol szocialista mozgalmakban, különösen a múlt század utolsó évtizedének bonyolult mozgalmában vitt szerepét, erényeit, érdemeit vizsgálánk. Ismeretes, hogy művészi elveiben a preraffaelitáknak, mindenekelőtt W. Morrisnak volt követője, tevékenységében pedig az európai iparművészet egyik megújítója.

Magyarországon akkor nagy érdeklődéssel fordultak az angol iparművészek felé. Néhány év alatt három kiállításon is bemutatatták műveiket. Ez az érdeklődés teljesen indokolt volt és nagyon is itthoni okai voltak. Egyrészt a rohamos ipari fejlődés, másrészt az ezzel kapcsolatos városiasodás új feladatok elé állította a hazai iparművészetet. Nálunk is csakhamar megfogalmazódott az a kér-

dés, hogy milyen eredményekkel járhat, ha a rohamosan megnövekedett igényeket a gyári termelés elégíti ki. Épp ebben a vonatkozásban volt jelentős Morris és körének művészi és elméleti tevékenysége. Ez ugyanis — Ruskin elvei nyomán — határozott tiltakozás volt az ipari tömeg-áru művészietlensége ellen. Mivel a kapitalista termelés korábbi fejlődése alapján mindez vagy fél évszázaddal korábban merült fel, mint nálunk, Morris és a körükben alkotó művészek nemcsak elvekben, hanem művekkel adhattak választ a nálunk a századforduló táján fogalmazódó kérdésekre. (Az igazi válasz mégsem náluk született meg: ők legjobb hitük ellenére csak a problémát fogalmazták meg, azt sem teljesen. A valóságos válasz a művészi tervekben alapuló gyári termelés volt.) Művészetüket a korabeli sajtó tanúsága szerint a művészek körében is, a kultúrpolitika hivatalos körében is nagy elismeréssel fogadták. Elsősorban azt emelték ki, hogy ők teremtték meg újra a „műipar” művészi rangját, az autonóm művészetekkel való összhangját. Azt, hogy Morris és Crane szocialista, ha egyáltalán megemlítték, elhanyagolható tényezőnek tartották.

Abból az antikapitalizmusból, melyet Ruskin képviselt, többfelé vezetett az út. Ezek egyikét W. Crane járta. Ő megtartotta a preraffaelita eszmék kapitalizmust bíráló mozzanatait, de túllépett azok miszticizmusán és a vallási gondolkodástól való befolyásoltságán. Ő eszméileg meghaladta mestereit, bár eszköztárában így is nagy helyet foglalt el az allegorikus ábrázolás, a sejtelmes szimbólum. Nála azonban a kapitalizmus viszonyaival való szembenállás nem statikus bírálat volt és főleg nem a múltba mutatott, hanem a jövőbe. (Bár a művészi alakítás technikáját, mesterségét ő is a középkori művészi műhelyek tanulságai nyomán akarta feleleveníteni.) Épp ebben alapult meg művészetének fontos tartalmi vonása: számára a jövő a szocializmus volt, de ezt utópikus módon fogta fel. Nyilatkozataiban lépten-nyomon ott érezzük az utópikus szocialisták hatását, úgy is, hogy a szocialista társadalom utópikus modelljét vázolta, úgy is hogy annak kivívásának útja homályosan, vagy éppen utópisztikusan állt előtte. Tiszta vonalakkal megrajzolt alakjai, a színekkel való takarékoság, világos, egyszerű, igen gyakran szimmetrikus kompozíciói, allegorikus figurái — ez is „szecessziós” stílus — egy szocialisztikus utópia elrendezettségének, átlátszó logikájának gondolati talaján alakultak ki. Különösen láthatók ezek a jegyek a szocialista sajtó számára készített illusztrációkon, a munkásmozgalom céljaira (pl.: májuselsejei demonstrációkra) alkotott plakátjain és más művein.

Az európai munkásmozgalom korabeli folyóirataiban megtaláljuk Morris és Crane nézeteinek — a pozitív mozzanatokat elfogadó — bírálatát. Nálunk is, csaknem egy időben, megjelent egy-két kritikus hozzászólás. Diner-Dénes József a két angol művész gondolatainak preraffaelita alapokon nyugvó utópizmusát vetette el, később hasonló értelemben bíralt Sachse József is.

Mindemellett a magyarországi szocialista kiadványokban (pl. a Szabó Ervin szerkesztésében megjelent Népszava Naptáraiban) a század első éveiben sorozatosan jelentek meg Morrisról, Crane-ről mint nagy szocialista művészekről szóló cikkek. Ez megalapozott volt és nincs benne semmi feltűnő. Morris, különösen irodalmi műveivel (pl.: „A szocialisták dalai”), Crane illusztrációival, plakátjaival joggal volt sorolható a századvégű szocialisztikus művészetének derékhadához. A feltűnő inkább elveiknek, elsősorban utópizmusuk kritikátlan elfogadására volt.

Lényegében ezt tette Szabó Ervin is. A budapesti Crane-kiállítás alkalmából a művészt mint szocialistát mutatta be, alkotásait szocialisztikus művészetnek. (Célzatos és egyedülálló vélemény volt ez: említettük, hogy az egyidejű magyar sajtóban vagy elhallgatták, vagy bagatellizálták Crane politikai hovatartozását.) De arra, hogy miben állt hát művészetének szocialisztikus volta, nem kellett megalapozott, helyenkint téves magyarázatot adott. Így például nagy hangsúlyt kapott Szabó Ervinnél — éppen a művészet szocialisztikus tendenciája vonatkozásában — a szépség emberformáló és ezért társadalomalakító szerepe. E tekintetben a preraffaeliták

első korszakától Crane-hez vezető utat tekintve Crane „elé” nyúlt: azt az elemet, mely Crane-nél megőrződött ugyan, de más, pozitív, elemek mögé szorult, ő újra előtérbe állította. Mint írta, ahhoz, hogy munkánk, életünk szép lehessen, környezetünk tárgyait kell széppé formálni, „hogya aztán mi is, minden ember ne tudjon másképp, mint szépen cselekedni, jók legyenek a gondolatai, nemesek az érzelmei. Természetesen így is probléma maradt a jelen valóságának „szép”, azaz megszépített ábrázolása. De erre is volt magyarázat: „És ha a munkás-képeket nézik, ne akadjanak fenn azon, hogy azok a képek olyan szépek, hogy szinte ellentétben vannak tárgyukkal, hanem örüljenek, hogy vannak olyan lények, akik képtelenek arra, hogy még a legszomorítóbb társadalomnak is nem-szép külsőt adjanak.”

A kényszeredett magyarázat mögött az alkotófolyamat voluntariztikusként való felfogása rejlett. Mivel Szabó Ervin nem ismerte fel a művészi alkotásban az objektivitás és szubjektum kapcsolatának dialektikáját, szükségzerűen vagy a mechanisztikus tükrözés, vagy a művészet szubjektivizálásának elvéhez kellett eljutnia. Látuk már, hogy nála ez utóbbi történt. Ez elv tarthatatlanságán mit sem változtat, hogy Szabó Ervin az eszmék kifejeződésétől a forradalmi eszmék kifejeződését várta, a művész „lelke egyéniségé”-nek megnyilatkozásától a dolgozó tömegek törekvéseinek megszólaltatását. Forradalmi szándékkal és igénnyel, de helytelen alapokról kiindulva végül is az alkotásfolyamat voluntariztikus elemeit igazolta. Egy helyen így írt: „Az igazi nagy művész előre érzi és megsejdi a jövő felfogását, amely ma eszmény; a jövő állapotait, amelyért ma harc folyik; jövőbeli ideálok szempontjából látja és alakítja a jelent, a jövő embe-
reinek és társadalmának mértékével méri a maiakat.” Természetesen a művész nagysága nem a jövő misztikus megsejditéséből, előre érzéséből adódik, hanem a jövőt formáló erők jelenben való felismeréséből és feltárásából. A jövőt a műalkotás a jelen konfliktusainak egyik oldalán mutatja be — semmi esetre sem úgy, hogy egy eszmény, jövőben megvalósuló ideál szempontjából „alakítja” a jelent. De ebben a gondolatmenetben ott van egy pozitív mag, mely Szabó Ervin szándékolt mondanivalója volt: a forradalmi művészet csak meghatározott világnézet segítségével lehetséges, amely magában foglalja a jövőről való elképzelést is, amely segítségével a művész a jelen alakjaiban és cselekedeteikben a jövőt ragadhatja meg. Crane képeivel kapcsolatban fenti gondolatát így folytatja: „Még az ő szenvedő, küzdő munkásaiban is benne van a jövő munkása szépségének, nagyságának egy része, mintegy előre a biztos győzelemre.” Hogy ez volt a szándékolt mondanivaló, az írásainak más helyei alapján is teljes joggal feltételezhető. De hogy mégsem így fejeződött ez ki, annak oka végső soron az elméleti határozatlanság volt. Ebben a tisztázatlanságban különböző, ellentmondásos elemek élhettek egymás mellett, melyek közül még egy íráson belül is hol egyik, hol másik kapott hangsúlyt.

Igazságtalan lenne az itt látható bizonytalanságot, tévedéseket pusztán Szabó Ervin gyengeségének fogni fel. Hiszen a művészi alkotásfolyamat voluntariztikusként való értelmezése, különösen a szocialista művészet vonatkozásában, az akkor már kiválóan felkészült marxista teo-

retikusoknál is felmerült, az utópikus szocializmus gondolatvilágának le nem győzött elemei ebben a korban jelentős pontokon torzították a marxisták gondolkodását. Különben is a szóban forgó műkritikai írások szerzője akkor huszonhárom éves volt és akkor kezdett csak igazán a marxizmus mélyére hatolni — és a bibliográfiai adatok szerint ez, a Crane-ről szóló volt az első művészetkritikai írása. Amilyen hiba lenne a Marx és Engels művei magyar kiadásának néhány évvel későbbi szerkesztőjét, vagy a háborús évek antimilitarista harcosát, forradalmárokat marxista nevelőjét a fiatal Szabó Ervinbe — tekintélyt kovácsolóan — belevetíteni, olyan hiba lenne számon kérni a pályája és gondolkodása fejlődésének elején álló fiatalembertől a később szerzett ismereteket, a később kifejlődött eredményeket. Igaz, az ebben a korban felmerült problémák egy részét Szabó Ervin később sem tudta megoldani, de a fiatalkori tévedések nem minősítik az egész életművet. Írásai viszont jellemzőek a magyar munkásmozgalom, a szociáldemokrata párt akkori felkészültségére a művészet vonatkozásában. Ez messze maradt az európai munkásmozgalom akkori színvonalától. Részbe volt ebben az elméleti kérdésekkel, méginkább a filozófiával szemben lappangó, de néha nyíltan megfogalmazódó tartózkodásnak, sőt lebecsülésnek, mely azt is akadályozta, hogy a műkritika, az esztétika máshol elért eredményei hozzánk kerüljenek. Részbe volt annak is, hogy nem volt elegendő szellemi erő (az előbbi következtében is) ezeknek az eredményeknek feldolgozására, átvételére. Szabó Ervin is csak rövid ideig és csak mellékesen foglalkozott a minket érdeklő témákkal. Az eredmények, a kínált elméleti megoldások még nem érték el a lehetséges színvonalat, de a kérdések, melyekkel foglalkozott, a marxista művészetelmélet és kritika valóságos kérdései voltak, melyeket részben a mozgalom szükségletei, részben a szocializmus tudományos elmélete kifejtésének szükségletei vetettek fel.

Nagy Endre

Források

A Lavrovról szóló részek fő művének német kiadása alapján: Historische Briefe. Akademischer Verlag für soziale Wissenschaften, Berlin — Bern 1901.

Szabó Ervin itt említett írásai:

- — A materialista történefefelfogásról. Szabó Ervin Válogatott írásai. Kossuth Könyvkiadó 1958.
- — Walter Crane. — Egy szocialista művész. Népszava, 1900. október 20.
- — Soziale Kunst in Ungarn. Volksstime, 1901. június 20.
- — Művészet. Népszava, 1901. december 21. és 24.
- — Kiállítás a Múcsarnokban. Népszava, 1902. április 22., 26., és május 3.

Egyéb, megemlített írások:

- | | |
|---------------------|--|
| Walter Crane: | Művészet és szocializmus. Művészet, 1900. 1023—1032. o. |
| Diner-Dénes József: | A brit iparművészeti kiállítás. Művészet, 1902. 325. o. |
| Sachse József: | William Morris művészeti eszményei és a szocializmus. Népszava, 1908. december 25. |

ÍRÓK, MŰVÉSZEK ANTIFASISZTA ÖSSZEFOGÁSA 1938-BAN

Harmincöt esztendővel ezelőtt nyújtotta be a Darányi-kormány a magyar parlamentben törvényjavaslatát „a társadalmi egyensúly helyreállításáról”. Ezt a javaslatot a képviselők többsége megszavazta s így jött létre az úgynevezett „első zsidótörvény”, az a végzetes intézkedés, amelytől a magyar ellenforradalom új és egyben utolsó fejezetének kezdetét számítja a történelem. Ugyanis a zsidótörvényen keresztül sikerült a magyar burzsoázia, a kispolgárság és a lumpenelemek egy részét az érdekelt-ségen keresztül véglegesen a német imperializmus hűség-támogatóivá tenni. Ez a szövetség sodorta a magyar ellenforradalmat a második világháborúba és így bukásába. A zsidótörvény lényegi szerepét a német imperializmus céljainak előmozdításában — a magyar értelmiség legértékesebb, haladó része azonban felismerte. A felszabadulás után erről mindeddig egyetlen kurta megemlékezés történt — ezért most az évforduló idején érdemes a kérdést közelebbről megvizsgálni.

Az alkalmat a Darányi-féle zsidótörvény-javaslatra — mely tulajdonképpen a magyar fasizmus fő „eszmei tartalmának” logikus betetőzése volt — az nyújtotta, hogy a hitleri Németország 1938. március közepén megszállta Ausztriát. Ezzel az „Anschluss”-szal Magyarország közvetlen szomszédságba került a náci birodalommal. Ekkor mindazok felujjongtak, akik már 1920 óta, a tulajdonképpeni legelső, az úgynevezett „numerus clausus”, a „zárt szám” — törvénye óta türelmetlenül követelték annak következetes folytatását. Ezzel a Darányi-féle „első” zsidótörvénnyel a magyar ellenforradalom fő eszmei tartalmát „igazolta” a törvényhozás. A magyar fajvédő „eszme”-hez hasonló náci program mögött most már hatalmas és agresszív hadsereg, — a náci birodalom állott. Ismeretes, hogy a magyar ellenforradalom első fejezete feudális-nagyitőkés-dzsentrí szövetség volt — kegyetlen és kíméletlen leszámolás osztályuralmuk ellen-ségeivel, az ipari és mezőgazdasági proletariátussal. Ám a feudális-nagyitőkés-klerikális szövetségnek szélesebb tömeg-támogatás is kellett. A kasznárszemléi középosztálynak, a köztisztviselő rétegnek és a Horthy Miklós kormányzó által különösen támogatott „zsidó parasztságnak”, az általa alapított „Vitézi Rend”, „új nemességébe” beemelt falusi gazdáknak az ipari és agrárproletariátustól való félelme új társadalmi formációkat keresett hatalma megszilárdítására. A társadalom elavult osztályszerkezetét az ellenforradalmi rendszer vezetői természetesen érintetlenül hagyták. Szélesebb közhangulatot csak úgy kelthet-tek maguk mellett, hogy az antiszemitizmus jelszavát most már bevették a legitimizáns tömegagitációba. Révai József, a nemzetközi munkásmozgalom ismert magyar kiválósága még csehszlovákiai emigrációja idején megírta (Révai József: Történetpolitikai tanulmányok), hogy mint a német fasizmusnak, akként a magyar ural-kodó osztálynak világos és éles osztályszempontból volt szüksége az antiszemitizmusra:

A földreformot sürgeti a magyar paraszt	} beszéljünk hát a zsidó kézen levő földről és a nagybérlőkről!
Szóba kerül a kizsákmányolás	
	} beszéljünk hát a zsidó tőkésekkel!

Hogy a zsidóellenes jelszavak Magyarországon a német imperializmus magyarellenés céljait fedik — nyilvánvaló volt, amikor Darányi kormánya fent említett javaslatát a parlament elé terjesztette. Rassay Károly képviselő a képviselőházban a közvetkezőkben érvelt Darányi törvényjavaslata ellen:

„A vallás nem lehet a politika fegyvere, veszélyeztetni a nemzeti egységet és olyan kulturális harc színterévé tenni az országot, amely elernyesztene a nemzeti erőket...”

Állítom — folytatta — hogy ez a törvényhozás, ez a képviselőház nem kapott a magyar nemzettől fölhatalmazást arra, hogy évszázados küzdelmekkel nagy alkotmányjogi elvet egy hevenyészett és zagyva, érthetetlen törvényjavaslattal órák alatt tönkretessen és elpusztítsa!... Visszatérjünk talán a népvándorlás barbár megoldásaihoz s ha a lovak lelegelték a mezőt, fegyverrel a kezünkben keressünk magunknak új területeket és azokat vegyük el másoktól, akik békén dolgoznak és produkálnak? Ez volna az új, a XX. században egy civilizált, kulturált, jogra felépített állam programja? ... Elveszi (ti. ez a törvényjavaslat) más emberek évtizedes munkájával kiépített állásait... Az angol és francia arisztokrácia másod- és harmadszülött fiait nemcsak a hadseregbe lépnek be, hanem gyakran kereskedést nyitnak a Cityben, és mégsem lesznek a társaság száműzöttjei. Nálunk viszont még a középosztály is idegenkedéssel fogadja a kézimunka vagy a vállalkozás embereit. Értelmiségünk legnagyobb része ma is az államtól függ, a jövőben méginkább attól fog függeni. A független intelligencia szomorú sorsa mindinkább és mindinkább az állam révébe kergeti a küzdelemtől felőket. Ekként épül fel Magyarországon az állami mindenhatóság bábottornya, amelynek összeroppanása valamikor nagy bajt fog okozni, mert szinte egész intelligenciánkat maga alá temeti... „Ha törvényerőre emelik ezt az elvet, hogy el lehet venni embereket évek munkájával megszerzett pozícióját kármentesítés nélkül és odaadni azt másoknak a társadalmi egyensúly helyreállítása címén — nem jelentkezik-e ez az ingatlanok terén is?” (Jelentkezett! Szerk. megj.)

De mégsem ez a hang volt a legsúlyosabb.

Az írók, művészek, szabad értelmiségiek, tisztviselők, festők, szobrászok, színművészek, zenei alkotók — mint külön család tömörültek össze — a haladó politikai körökben is tiltakoztak az ellen, hogy a magyar zsidóságot mintegy szellemi gettóba szorítsák! Politikai, morális, társadalomtörténeti, szellemi tiltakozásuk abban a következő tiltakozó memorandum tömörült, melyet a Szép Szó szerkesztőségében Fodor József, Gáspár Zoltán, Remenyik Zsigmond, Horváth Béla, ifj. Lovász Márton, Kun Zsigmond, e sorok írója és több külső munkatárs, mint dr. Hornerné Kozma Erzsébet, vitéz Makay Miklós, a „Törzsökös Magyarok Táborának” vezetője és több jeles közéleti személyiség csiszolt a publikálás előtt. Egytől-egyig mindnyájan olyan származásúak voltak, akikre a szóban forgó törvényjavaslat személyes érdekükben nem vonatkozott.* Az emelkedett hangú, nemes indulatból fakadt szöveg a Pesti Naplóban szó szerint helyet kapott 1938. május 3-án:

* Fodor József: Felkavart világ, 437. o. (Szépirodalmi Kiadó, 1972.)

— A magyar irodalom, tudomány és művészet művelőinek egy csoportja az állampolgári jogegyenlőség elvének védelmében a következő deklarációval fordul a magyar társadalomhoz és a törvényhozás tagjaihoz!

Mi, magyar írók, művészek és a tudomány munkásai, különféle világnézetek és pártállások szószólói, különféle társadalmi rétegek szülöttei és tagjai, akik a legkülönbözőbb hivatásokban és munkakörökben dolgozunk, akik valamennyien az évezredek magyar művelődés megtartásának és gyarapításának rendeltetését vettük örökre; mi, akik valamennyien keresztény családok leszármazottai vagyunk, az emberi becsületérzés és igaz kereszténység, a józanság és hazafiság magától értetődő egységével és szilárd-ságával emeljük fel szavunkat az állampolgári jogegyenlőség elvéért, melyet az úgynevezett „társadalmi egyensúly” hatályosabb biztosításáról szóló törvényjavaslat megvalósulása esetén törölni a magyar alkotmányból.

Ez a javaslat a társadalmi egyensúly biztosítását ígéri, de egy szava sincs a gazdaságilag legszegényebb, legelesettebb és legárvább rétegek sorsának jobbrafordításáért.

Ez a javaslat még a zsidóságot sem alázza meg annyira, mint amennyire megérti a keresztény középosztály fiait, amikor azt teszi fel róluk, hogy — az állampolgári jogegyenlőség megszentelt alapelveinek semmibe vételével — jogfosztástól, megszégyenítő gyámhódástól, kényszeralkalmazástól várják megilletésük biztosítását. S felteszi róluk, azt az erkölcsi eltévelyedést, hogy polgártársaik egy részének vallása miatti megbélyegzése, polgári jogai teljességéből való kiforgatása árán akarnak érvényesülni és boldogulni.

Ez a javaslat a zsidók közül is elsősorban a szegényeket veszi célba, azokat akik leginkább kiszolgáltatottak munkaadók kénye-kedvének, s még ezek közül is kivált a fiatalokat sújtja, akiket egyetemlegesen megbüntett amiatt, hogy nem lehettek katonák a háború alatt.

Lelkiismeretünkkel nem tartjuk összeegyeztethetőnek, hogy a világi hatóságok a megkeresztelések között dátum szerint tegyenek különbséget, holott a keresztiséget különbségtétel és fenntartás nélkül adja meg az egyház a kebelébe térőknek, az Isten előtti egyenlőség és keresztényi testvériség jegyében.

Minket keresztény hitünk, hazafias meggyőződésünk, az ország európai hiteléhez, és nemzeti függetlenségünkhöz való ragaszkodásunk készítet arra, hogy soha ne tágtssunk az állampolgári jogegyenlőség elvétől, melyet történelmünk legszebb korszakában az európai magyarság legnagyobb elméi vívtak ki. . . Szabad-e nekünk kiközösíteni a magyarságból 400 000 polgárunkat?

Elfeleltük volna, hogy ezek a polgártársaink a kultúrtörténelem megdönthetetlen tanúsága szerint nemcsak egyetemes részvevői és építői is voltak a magyar kultúrának? Tagadjuk le önmagunk előtt, hogy ezt a sorsközösséget 1848 szabadságharcában és a világháborúban vérükkel pecsételték meg? Valljuk, hogy magyarok ezek a polgártársaink és magyarságukat annál kevésbé engedjük vitássá tenni, mert csirázna ma nyugtalan hajlandóságok, amelyek már végleg megmagyarosodottak hit és a vezető rétegekbe emelkedett állampolgárokat hajlítanak el a magyarságtól.

Ezért tiltakozunk lelkiismeretünk minden erejével és hisszük, hogy szavunk nem marad hatás nélkül abban a hazában, amely minden dicsőségét a hit- és gondolat-szabadságért, az emberi jogok teljességéért vívott hősi harcainak köszönhet. Erre a belső erkölcsi parancsra hallgatva fordulunk a törvényhozás mindkét házának tagjaihoz, a keresztény egyházakhoz, a foglalkozások, gazdasági ágak kamaráihoz, szakszervezetekhez és egyéb érdekképviseletekhez, a politikai, társadalmi és kulturális egyesületekhez, az egész ország józan és hazafias népéhez azzal a kéréssel:

Tegyenek bizonyosságot önértetükről, bátorságukról, önzetlenségükről és lépjenek sorompóba a mindannyiunkat sértő javaslat ellen. Gondolja meg minden kortárs, mekkora felelősség terheli, ha a lelkiismereti tiltakozás ellenére is megszületik egy törvény, melyre valamikor minden magyarnak szégyenkezve kell gondolnia!

Gróf Apponyi György, Bartók Béla, Bárczy István, Berda József, Berecz Sándor, Bernáth Aurél, Blaskó Mária, Bóka László, Csécsy Imre, Csók István, Darvas József, Erdős Jenő, Eszenyi Jenő, Győri Farkas Imre, Ferenczy Noémi, Féja Géza, Fodor József, Földessy Gyula, Földessy Hermann Lúla, Gáspár Zoltán, Hertelendy István, Horváth Béla, Pálóczi Horváth György, Kárpáti Aurél, Kernstok Károly, Kmetty János, Dernői Kocsis László, Kodály Zoltán, Kozma Erzsébet, Kun Zsigmond, Lovász Márton, vitéz Makay Miklós, Márfy Ödön, Mátyás Ferenc, Mihályfi Ernő, Molnár Farkas, Molnár Kálmán, Mórícz Zsigmond, Zugligeti Pintér József, Polner Ödön, Rab Gusztáv, Rados Gusztáv, Remenyik Zsigmond, Riedl Margit, Schöpfung Aladár, Simándy Pál, Somlay Artur, Supka Géza, Szabó Zoltán, Szakasits Árpád, Szász Zoltán, gróf Széchenyi György, Szimonidesz Lajos, Tersánszky J. Jenő, Tóth Aladár, Vaszary János, Vikár Béla, Vilt Tibor, Zilahy Lajos.

*

A sajtóorgánumok politikai állásfoglalásuk szerint kommentálták a memorandumot. Ezek közül idézzük az Esti Kurir 1938. május 7-i számából Zoványi Jenő evangélikus püspök, világhírű egyházjogász nyilatkozatát, amelyben bejelentette a memorandumhoz való csatlakozását, mert mint írta: *ki akarja fejezni részvétét nemcsak a kenyérüktől megfosztott zsidók, hanem a helyükbe teendő keresztények iránt is, akiknek az egész életén át pirulniuk kell majd amiatt, hogy csak ezen az embertelen módon tudtak állásba jutni, illetve a meglevő helyében magasabbat követelni maguknak.*

Szüle Péter festő szerint az egyház a középkorban inkább megtörte a zsidókat, noha asszimilálhatta és le is ölethette volna őket (ezt a Grasham-kör művészei, Bernáth Aurél, Berény Róbert, Egry József, Szőnyi István, Pátzay Pál előtt fejtegette) *de nem tette!* Azért nem tette, mert ha már a zsidók katonák nem lehettek, földet nem vásárolhattak — olyan foglalkozások újíására adták magukat, amelyekkel a keresztények „nem mocskolták be magukat”: pénzzel való kereskedésre szorultak. Manapság ne így kérdezzétek hát — fordult a kollégáihoz Szüle Péter — milyen az, akivel most a törvényjavaslat az ország színe előtt a parlamentben ennyit foglalkozik. Inkább úgy kérdezzétek: „Mivé tették őket? Zsidó az, akit a többi ember annak tart! A fasiszmus nagy nemzetközi krízisbe hajította a világot, ezért olyan dühöngő most az antiszemitizmus. . .”

*

A memorandum hatását azon is lemérhettük, hogy sokan az addiginál sokkal élesebben foglaltak állást — magyarul: a „valóságos” ország mutatkozott meg, amely magát és a maga személyes véleményét előbbre helyezte az állam törvényességénél! Akadt ugyan három olyan író is, aki ezt a tiltakozó deklarációt nem jegyezte nevével, azzal az álhivatkozással, hogy az aláírás tulajdonképpen egy „árja nagylelkűség” programoz be, s annak hivalkodó jellege van. De sokkal szélesebb volt az a réteg, amely éppen azt állapította meg, — mint Kátai (Horner) Miklós, a „Korunk”-nak 1929—1933 között budapesti szerkesztője emlékirataiban és magnóra diktált nyilatkozatában is rögzítette halála előtt — hogy a memorandum aláírásának nagy eszméletető szerepe volt a magyar társadalom válságos helyzetében. Az antiszemitizmus ugyanis az egyre inkább fasiszálódó középosztály, a kispolgárság és a lumpenelemek kísérlete volt arra, hogy Hitler előtt a parlament álcában egy hazug „nemzeti egységet” mutathasson fel.

Szüle Péter a Grasham-körön kívül sajtónyilatkozatot is tett az „Esti Kurir” hasábjain Szimonidesz Lajossal egyetemben:

— *Nincs messze a perc — írta —, amikor szemlesütve fognak a mai eseményekre visszagondolni a jogfosztások „élharcosai” — ám azok is, akik opportunizmusból, félnépből, kényelemszeretéből, erkölcsi petyhüdségből vagy vélt taktikából hallgatnak a színvallás nehéz perceiben.* S ama bátor és nemes színvallók neveit — akiknek e cselekedete ma szorongó szívek dobogásától, sajgó halánté-

kok lüktetésétől kapja visszhangját — a magyar történelem egyik gyönyörű lapján fogják megörökíteni!

*

Gróf Apponyi György parlamenti felszólalása szintén erős visszhangot keltett. A javaslat szövegét fűszertelennek, kuszáknak, stilisztikailag is gyatrának találta, noha a 67-es jogászok, törvénykönyvszerzők, közöttük éppen a zsidó vallású Csemegi magánjogi kódexe olyan magas színvonalú szellemi munka, amelyet a magyar parlamentben legalább is illene számba venni.

A Grasham-kör, a KUT, UME progresszív művészei élénk figyelemmel kísérték a parlamenti vitát. Többen ugyanis az őszirózsás forradalom és a Magyar Tanácsköztársaság társadalmi földrengést okozó mozgalmától vették fő illetésüket. A magukkal hozott régi forradalmi élmények birtokában tudván tudták, hogy az a „szellemi ízés”, mely a magyar kulturális és politikai közeletet az ellenforradalom kezdete óta meg-megújult demagógiával akarja elbódítani és leteríteni — csak tiltakozást vált ki minden józan gondolkodású magyar emberből. Ezért írta hát alá ez a csoport is a tiltakozó memorandumot, élükön Ferenczy Noémivel és Kernstok Károllyal — együtt Csók Istvánnal, Bernáth Auréllal, Márffy Ödönnel, az éppen egy évvel azelőtt, 1937-ben elhunyt Vaszary János fiával és Vilt Tiborral. A rokon gondolkodású művészcsoporthoz sok tagja részese volt annak a tízes években felszakadó forradalmi mozgalomnak, melyet a Tanácsköztársaság bukása politikailag megtört, ám minden politikai fázisrobbanás idején ezek a művészek egymásra találtak: kifejezték hitüket a humánus, a társadalmi haladás feltételén győzelmében. A forradalmi folyamatosság megvolt életművükben, mozgalmi múltjukban, képeik és szobraik tematikájában is. Az első aláírója ennek a memorandumnak éppen az a Kernstok Károly volt, aki a világnézeti provincializmussal annál kevésbé volt vádolható, hiszen alkotásai mögött forradalmi feszültség, konkrét társadalmi probléma rejtezett s embereszményének ősképeit az 1905-ös forradalomig vezeti vissza a modern művészettörténet.

Ferenczy Noémi csendes, de igen szívós forradalmi kapcsolatokat tartott fenn Bécsen át az emigrációval s a gobelinszövés csínjabinját ismerve, a bordiőrön munkásmozgalmi attribútumokat alkalmazott már a Horthy-korszak elején is — fényes fellobbanásúal a művészek belső tiltakozásának az ellenforradalommal szemben. A fasizta befolyásokkal a progresszív művészcsoporthoz állandó oppozícióban állottak: tagjaik életműve mögött feltűnt a húszas-harmincas években is a magyar képzőművészet forradalmi igényessége. A művészi alkotás magas rangjával most is tiltakoztak a fasizmus ellen.

De a parlamentben is érezték azt az erkölcsi szégyent, amelyről nemcsak a szellemi emberek szóltak. Gratz Gusztáv — aki az 1900. január elsején megindult „Huszedik Század” c. szociológiai folyóiratnak 1903-ig szerkesztője volt — 1938. május 10-én így érvelt a parlamentben: „Svájc területe alig fele Magyarország területének, de Svájcban háromszor annyi kereskedő tud megélni, mint nálunk. A magyar ifjúságnak a gazdasági foglalkozások iránti ellenszenvé még ma sem szűnt meg. A fiatal-ság egy részénél a vezérigazgatói fizetések után mulatkozó értetlen irigykedés nem téveszthető össze a gazdasági foglalkozások iránti vonzódással. A nagyvállalatoknál való elhelyezkedés nem más, mint újabb megjelenési formája az ifjúság ama hajlandóságának, hogy lehetőleg hivatali állásokban helyezkedjék el. Ha már állami állást nem kap — legalább magánvállalatoknál akar elhelyezkedni — csak egyéni felelősség, kockázat, egyéni kezdeményezés ne legyen szükséges hozzá. . . A törvényjavaslat egész „bölcssége” abban merül ki, hogy a magánvállalatok tisztviselőiből kialakult új középosztály néhány ezer tagjától elveszi a megélhetési lehetőséget és ezeket a lehetőségeket másoknak tartja fenn. Ehhez nem kell nagy bölcsség — ehhez inkább a bölcsség hiánya szükséges. . .

Nekünk nincsen olyan írott alkotmányunk, amely a jogegyenlőség elvét kimondandó — úgynevezett flexibilis alkotmányunk van, amely lehetővé teszi, hogy minden

egy-egy alkotmányos intézményt vagy intézkedést, legyen az bármilyen régi — egyszerű törvénnyel hatályon kívül helyezhetünk és megváltoztathatunk. Ez lehet nagy előny, de csak akkor, ha azzal a bölcsséggel rendelkezik, amely megakadályozza, hogy alkotmányos életünk egyes alapvető elveivel könnyelműen hozzányúljunk. Ha megszűnik a tisztelet ezekkel az alapvető parancsokkal szemben — ha avarattal kézzel kikezdjük ezeket az elveket, akkor az alkotmány teljes felforgatására teremtnünk veszedelmes precedenst.”

De nem fogadta el Gratz Gusztáv a törvényjavaslatot még a következő okfejtés szerint sem:

— A kiegyezés utáni korban néhány német származású kereskedő mellett főleg zsidók voltak azok, akik Magyarországot az európai gazdasági életbe bekapcsolták s ezzel megalapozták Magyarország példátlan gazdasági fellendülését, mely a múlt század utolsó két évtizedében játszódott le. Zsidó cégek tették lehetővé a magyar agrártermékek jövedelmező értékesítését, a jóformán teljesen zsidó kézben levő termény-, gyapjú-, dohány- és fatereskedelem nélkül Magyarország fejlődése talán meg sem indult volna. A bankok működése tette lehetővé, hogy a magyar mezőgazdaság túlszárnyalja keleti szomszédaink mezőgazdaságát. . . A cukoripar, szeszipar, bor, vegyészeti ipara megalakulása és kifejlődése jóformán zsidó férfiak vállalkozási kedvének eredménye. Nem fogadhatom el ezt a javaslatot, mert ez kezdetét jelenti az egyes nagy népek és nagy országok civilizációja alapját alkotó és ott nagyra értékelt elveiktől való elszakadásnak. . . Akadhat nagy és hatalmas állam, amely nélkülözhetetlenül véli nagy országok és népek rokonszenvét, de a magyar nép ennek a hiányát nem tudná súlyos károk nélkül elszenvedni. . . Politikai pálfordulások sikerét rendszerint nem az okozza, hogy azok szóvivői erőre kapnak, hanem az, hogy azok, akik velük szemben védekeznek, bátor-talanok, gyengék és minden meghátrálásra hajlandók. . . Erélyt és erőt kell mutatni az ellenálláshoz. . . Más lenne a helyzet, ha a nemzet nagyjai jelen lennének. . . jelen lenne Kossuth Lajos. . . itt volna a törvényjavaslat ellenzői között Dedk Ferenc, aki, amikor szót emelt az összes magyar honpolgárok jogainak egyenlősége mellett — különösen kiemelve, hogy érti alattunk azon honpolgárokat is, akik Mózes vallását követik. . . Más lenne a helyzet, ha itt volnának többi nagyjaink — Eötvös József, id. Andrássy Gyula, Wekerle és Apponyi Albert. . . A törvényjavaslatot azonban így is visszautasítom.

Gróf Apponyi György külön is felszólalt a parlamentben 1938. május 11-én a törvényjavaslat ellen. Kifejtette, hogy a javaslatban az újságírók vesztésének a legrosszabb bánásmódban. Először is az orvosokkal, ügyvédekkel, mérnökökkel szemben az újságíróknál nem ismerik el a szerzett jogokat. . . s a létesítendő újságíró kamarában 1939. év végéig, tehát másfél év alatt kell a 80 : 20 százalékot megvalósítani. . . velük szemben még azért is kíméletlenebbek a javaslat intézkedései, mert azok előtt, akik a kérdést ismerik, világos, hogy az újságírókkal a gyakorlatban nem húsz, hanem annál sokkal kevesebb, esetleg 15, esetleg 12 százalék lesz az aránya azoknak a zsidó újságíróknak, akik állásban maradhatnak. . . Nem szólva a hetilapokról, hét olyan napilap jelenik meg, amelyek már eddig sem alkalmaztak egyetlen zsidó újságíró se. . .

*

A törvényjavaslatot a magyar parlament megszavazta. De az írók, művészek tiltakozó memorandumának mégis nagy hatása volt. A földalatti mozgalomban megértelte a kommunisták felfogását, hogy ezentúl nem kevésbé, mint önmagukért, elvtársaikért, az elnyomottakért, úgy az üldözött zsidóknak is harcolniuk kell!

Viszont az akkori herceggímás, Magyarország első zászlósurája, Serédi Jusztinián éppen ellenkező etikai végkövetkeztetést vont le a parlament színe előtt: „. . . végső szükség vagy jogos önvédelem esetén még a felebaráti szeretet mértéke: az önismeret is fokozati eltulodást szenved, mert ilyenkor jobban kell szeretni önmagunkat, mint másokat!”

*

Így tükröződött 1938 májusában egy értelmiségi tiltakozás kapcsán a lélekben két táborra osztódott Magyarország igazi arca.

Erdős Jenő

MAGYAR EXLIBRISEK SOÓ REZSŐ KISGRAFIKA-GYŰJTEMÉNYÉBEN

Az exlibris szerepét az idők folyamán különbözőképpen fogták fel. Voltak időszakok, amelyekben elsősorban a könyvtár kötetei megjelölésének hasznos célját vették figyelembe, időnként azonban előtérbe kerültek a műfajhoz kapcsolódó sajátos művészeti vonások és magukra vonták az érdeklődést.

Jelen cikk aktualitását Soó Rezső professzor^[1] kisgrafikagyűjteményének az Iparművészeti Múzeumba kerülése adja. A professzor ugyanis 1969-ben a múzeumnak ajándékozta nagyrészt magyar és külföldi exlib-

riseket tartalmazó hatalmas kisgrafika-gyűjteményét. A múzeum megkezdte ennek feldolgozását. A magyar exlibris-gyűjtemény jegyzékbevétele befejezést nyert. Amikor ezt itt bővebben ismertetem, mint az Iparművészeti Múzeum évkönyvében megjelenő hasonló tárgyú tanulmányban, annak a reményemnek adok kifejezést, hogy idővel sor kerülhet egyes külföldi gyűjteménycsoporthoz ismertetésére is, hiszen van ezek között, amely számbelileg jóval nagyobb, mint a 10 600 darabból álló magyar gyűjtemény.

A magyar exlibris-művészet mint műfaj a hazai könyvművészet és grafika talajából nőtt ki. Művészeti fejlődésében az európai exlibris-művészet irányvaihöz igazodott. A tárgyalt gyűjtemény megfelelő értékeléséhez azonban szükséges néhány konkrét utalás is a magyar exlibris-művészet történetére.

A mai értelemben vett exlibrisnek többféle előzményét ismerjük és az előzmények sokfélesége arra vall, hogy régi szükséglet hívta létre ezt a műfajt és sokféleképpen keresték a megfelelő megoldást. A Corvinákban a megoldási lehetőségek gazdag példatárát találjuk, hol a kódexlap keretébe foglalt festett címer, hol a könyvkötésen alkalmazott felirat, címer, esetleg portré formájában.

Az 1588-ból származó ún. Galeotti-kódex, Bethlenfalvi Thurzó György monogramjával a kötésén — I. Rákóczi György 1614-es könyve, névfelirattal a kötésén — sok közül kiragadott példái a szokás terjedésének. A szuperexlibrisrel ellátott könyvek mellett azonban, a könyvnyomtatás feltalálása után hamarosan megjelennek az első „igazi” exlibrisek. Ezek lényeges eleme a grafikai sokszorosító eljárás, kezdetben a fametszet, aminek segítségével ugyanaz a könyvjegy kerülhetett a könyvtár valamennyi kötetébe.

A XVI. századból már maradt fenn néhány magyar tulajdonos exlibrise s ezek között van hazai készítmény is^[2], és tekintve, hogy a legrégebb ismert datált német exlibris a XV. század harmadik harmadából származik, korainak tekinthető a hazai exlibris megjelenése.

Az exlibris kezdetben a tulajdonos címerét ábrázolta. Ez a típus az uralkodó a XVII. század folyamán is. E kor átlagából kiemelkednek Szelepcsényi György érsek rézmetszetes exlibrisei.

A XVIII. századi, szintén legnagyobb részben címeres exlibris típusa már gazdagon képviselt a Soó-gyűjteményben. Leggyakoribb technika a rézmetszet. Ebben az időszakban azonban már megfigyelhetjük a címer lassú háttérbe szorulását. Már ekkor kezdetét veszi az exlibrisnek a tulajdonos egyénisége kifejezőjévé válásának folyamata. A családi címer először a megrendelő személy nevének, címeinek, rangjának, jelmondatának ad helyet, idővel mindinkább ezek az egyéni jegyek válnak dominálóvá. A címer egyre kisebb helyet foglal el az exlibrisen, a területet egyre több dekoratív elem tölti ki, míg végül a címer maga is szinte mellékes dekoratív elemmé válik. A Soó-gyűjtemény néhány XVIII. sz.-i exlibrisén figyelemmel kísérhető ez a folyamat, ugyanakkor egyre távolodik az exlibris a barokk stílusjegyeiktől és szaporodnak rajzában a klasszicista elemek. A rajzos exlibris a XIX. század első felében a rajz nélküli tipog-



1. Buda-Pest Pálosrendi Kolostor könyvtárának exlibrise.
1773.

(A 73-as számjegy kézzel beírva.)

Rézmetszet. 102 x 67 mm. Ltsz.: 51/40.

Felirata: Bibliothecae Pestiens. Ord. S. Pauli P. E. Inscriptus. An. 1773.

Irodalom: Siklóssy L. id. m. 23. o.

Nyireő I. id. m. 25. sz.



2. Buda-Pest Királyi Magyar Tudományegyetemi Könyvtár exlibrise. 1780.

(A 80-as számjegy kézzel beírva.)

Jelezve: I. Phil. Binder Sc. Budae.

Rézmetset, 113 x 73 mm. Ltsz.: 51/37.

Felirata: Ex Bibliotheca Regiae Universitatis Budensis A.D. 1780.

Irodalom: Varjú E. id. m. 197. o.

Czakó E. id. m. 58. sz.

Siklóssy L. id. m. 20. o.

Nyireő I. id. m. 24. o.



3. Illésházy család könyvtárának exlibrise. XVIII. sz. (Valószínű készítettője: Illésházy István 1762–1838.) az MTA egyik alapítója.

Rézmetset, 72 x 57 mm. Ltsz. 51/58.

Felirat: Illésházyanae Bibliothecae Dubniczensis.

Irodalom: Nyireő id. m. 41. sz.

ráfia-megoldásnak adja át helyét. Előfordul e korban a kézzel, tollal írott névcédula is mint könyvjegy. Puritán egyszerűség jellemzi az ekkor általánossá váló típust, ugyanakkor az egyházi és főúri könyvjegyek mellett egyre gyakrabban készíttetnek exlibrist világi intézmények és polgári könyvgyűjtők.

Az exlibris művészete a XIX. század végén bontakozik ki és pedig mindjárt az egyéniség kifejezésének tudatos és határozott arculatát viselve. Az ízléses, célszerű tárgyakat tömegesen és szélesebb körök által is hozzáférhető áron előállító, korszerű műipar, illetve iparművészet iránti követelménnyel együtt merült fel ugyancsak szélesebb körökben a szép és olcsó könyv iránti igény. Terjedt a könyvgyűjtés, a bibliofília s ez az exlibris terjedését, majd divatját hozta magával. Az újtípusú művészi exlibris új feladata kiváló művészek számára is vonzóvá vált.

A magyar exlibris eddigi leggyakoribb technikáit, a fametszetet, rézmetszetet, felváltotta a több művészi lehetőséget engedő rézkarc, később az acélmetszet, a litográfia és más síknyomásos technikák, majd a linóleum-metszet, végül a klisé.

Hazánkban az exlibris-művészet fejlődését nagymértékben ösztönözte az exlibris-gyűjtés szokásának terjedése.

Amint ismeretes, Széchényi Ferenc gróf a XVIII. században gyűjtött exlibriseket, majd gyűjteményét a Nemzeti Múzeumba hagyta. A gyűjtésre való első szak-



4. Darvas család (Darvas Ferenc alispán) exlibrise. XIX. sz. eleje.

Jelezve: A. Meyer Sc. Pest.

Rézmetset, 90 x 120 mm. Ltsz.: 51/41.

Felirata: Huc refer initium et Finem Inane Fortuna Nomen F. D.

Irodalom: Pataky D. id. m.: 180. o.



5. Széchenyi Ferenc gróf (1754—1820), a Magyar Nemzeti Múzeum alapítójának exlibrise. XIX. sz. eleje.

Jelezve: Gravé par Junker.

Rézmetset. 68 x 68 mm. Ltsz.: 51/56.

Irodalom: Varjú E. id. m. Melléklet 2. sz.

Czakó E. id. m. 231. sz.

Siklóssy L. id. m. 23. o.

Nyireő I. id. m. 54. sz.

irodalmi felhívás azonban csak 1895-ben jelent meg. Varjú Elemér, aki maga is gyűjtött, hívta fel a figyelmet a Magyar Könyvszemle lapjain az exlibris-gyűjtés jelentőségére.

Szélesebb körök számára jelentett buzdítást az Iparművészeti Múzeum 1903. évi exlibris kiállítása, hazánkban az első ilyen tárgyú kiállítás, amely az exlibris-művészetet és gyűjtést széles körben népszerűsítette.

Ez időben több gyűjtő működött már nálunk, de megfelelő szervezet hiányában nem volt meg közöttük a kapcsolat és csere-lehetőség, ami pedig az exlibrisgyűjtés lényeges eleme. Radics Jenő, az Iparművészeti Múzeum igazgatója kérésrel fordult kb. 20 magángyűjtőhöz (a nagy múzeumokon, könyvtárakon felül), hogy bocsássák a kiállítás rendelkezésére gyűjteményeiket, „... hogy úgy a művészek, mint a közönség figyelmét ráirányítsuk a művészetnek eme nálunk még kevésbé ismert ágára”. Elsősorban régi magyar exlibriseket kíván kiállítani, „miután ezen művek nálunk még úgyszólván teljesen ismeretlenek”[3]. A gyűjtők, leveleik szerint örömmel fogadták a kiállítás gondolatát és szívesen kölcsönözték gyűjteményeiket, elsősorban Leiningen-Westerburg Károly gróf, Coudenhove-Breunner Ernestine grófnő, Varjú Elemér, Tüköry Alajosné stb. Több mint 700 exlibris került kiállításra, ebből 300 régi magyar, 150 egykorú magyar mű volt, a többi külföldi. Különösen értékes része volt a kiállításnak az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár által rendelkezésre bocsátott 8 kódex, amelyek közül 4-ben kézi festésű címerek — amelyeket fent az exlibris előzményeinek neveztünk — láthatók, ebből kettő XV. századi.

A kiállításon a fametszet, rézmetset és litográfia technikáit is bemutatták. A kiállításához Czakó Elemér katalógust írt[4]. A kiállítás és katalógusa részben népszerűsítették az exlibris művészetét, részben kedvet teremtettek a gyűjtéshez.

Ugyanez évben megjelent az esztergomi Főszékesegyház exlibris-gyűjteményének katalógusa[5].

Az 1909-ben alakult Szent György Czéh grafikai szakosztálya tette első ízben lehetővé a szervezetben való

tömörülést a gyűjtőknek, ami ebben az ágba fontos lépés. A Czéh 1913-ban rendezett nagy nemzetközi exlibris-kiállítása a modern, művészi magyar és külföldi anyagra helyezte a súlyt s az itt kiállított anyag bizonyította, hogy az exlibris-művészet ez időben magas fokra emelkedett. A kiállítás dokumentuma a Czéh lapjának, A GYŰJTŐ-nek ezalkalomból megjelentett „exlibris-száma”, amelynek luxus-kiadása, kb. 100 eredeti exlibrisszel, a mai napig a terület legértékesebb kiadványa és forrása[6].

Az első világháború megszakította az exlibris-művészet fejlődését, de utána ez annál erőteljesebben bontakozott ki. Nagy szerepe volt ebben a Képzőművészeti Főiskola grafikai tanszakának, amelynek élén Olgyai Viktor, majd 1931-től Varga Nándor Lajos kiválóan képzett, lelkes, sokoldalú grafikus-gárdát nevelt. Több nyomda is szívügyének tekintette a grafika fejlődését, így kiváló segítőitársai voltak a művészeknek a Hungária Nyomda, az Egyetemi Nyomda, a gyomai Kner Nyomda, a békéscsabai Tevan Nyomda. Működésük az exlibris-művészet fejlődésének is jelentős tényezőjévé vált.

Ahogy a kisgrafika fejlődött, úgy erősödött iránta az állam érdeklődése és támogatása. Hivatalos pályázatok, megbízások, külföldi ösztöndíjak, külföldi kiállításokon való részvétel serkentette a további fejlődést. Különösen ismertté és kedvelté vált a magyar rézkarc. Már nem is Budapest volt a grafikaművészet egyetlen központja. Szeged és Debrecen is nevezetes központokká váltak és más városokban is működött egy-két kiváló grafikus. Egységes sajátos hangvételükkel külön jellegzetes csoportot alkottak az erdélyi magyar grafikusok.



6. Eszterházy Miklós gróf (1839—1897) pápai könyvtárának exlibrise. XIX. sz.

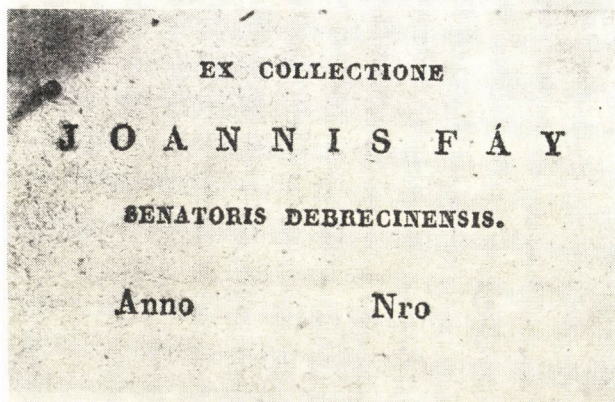
Rézmetset, 65 x 60 mm. Ltsz.: 51/64.

Nyireő id. m. 33. sz.

Mindinkább kidomborodott az exlibris-műfajnak az a vonása, hogy általa a megrendelő emléket akar állítani saját könyvgyűjtő-tevékenységének, arra az esetre is, ha könyvtára kötetei szétszóródnának. Van rá példa, hogy a művész meglevő rajzát fogadja el saját exlibrisének, de



7. Dohánycsomag-címke, Kőszeg, XIX. sz.
Rézmetszet 96 x 73 mm. Ltsz. 51/9.
Felirata: *Floriat Hungaria.*
Diese und andere Sorten von Taback sind zu haben bey Stephan Magotsy in Günsz.



8. Fáy János exlibrise, Debrecen, XIX. sz. első fele.
Tipográfia, 52 x 27 mm. Ltsz. 51/35.



9. Kossuth Lajos könyvtárának emlék-exlibrise. Készítette az Országos Széchényi Könyvtár 1894-ben.

Jelezve: R. A. monogram.
Könyomat. 51 x 41 mm. Ltsz.: 128/83.
Irodalom: Arady K.: Régi magyar emlék-exlibrisek. Magyar Könyvszemle LXXVIII. évf. 1962. I. 59. o.



10. Heinrich Glücksmann bécsi író exlibrise. 1892.

Zichy Mihály (1827—1906.)
Rézmetszet, 85 x 74 mm. Ltsz.: 3/96.
Irodalom: 100 Deutsche Meisterexlibris, R. Braungart, Wien, 1922. 99. tábla.

gyakoribb, hogy a művész a megrendelő kívánsága szerinti új ábrázolást komponált. A jó exlibris személyhez szóló. Tömör, szűkszavú, mégis megismerjük belőle a művészt, a megrendelőt és gyűjteménye jellegét. Olyan ember készített exlibrist, aki élete művéből könyvtárát tartja megőrzésre méltónak és azt akarja, hogy neve evvel kapcsolatban maradjon fenn. Az emlék megőrzésének jó útja az exlibris, hiszen a kifejlődött nemzetközi csere útján ez az egész világra eljut. Van exlibris, amely kifejezetten a gyűjtők és a nemzetközi csere számára készült kevés példányban. Társadalmi szerepét mégis az az exlibris tölti be maradéktalanul, amely valóban bekerül a könyvgyűjtemény köteteibe.



11. Az Iparművészeti Múzeum és Iskola Könyvtárának exlibrise. 1903. k.

Papp Henrik (1864—1910.) rajza után fába metszette Morelli Gusztáv (1848—1909.)

Két színben. 164 x 90 mm. Ltsz.: 130/299.

Irodalom: A szeccszíró Magyarországon. Kiállítási vezető. Budapest, 1959. 61. o. (Ivánfy J.-né cikke)

A harmincas évek néhány kiváló, nemzetközileg is ismert grafikus művészetének kibontakozását hozták magukkal és többen közülük az exlibris művelését is hivatásuknak tekintették.

Nem lenne azonban teljes a kép annak megemlítése nélkül, hogy a két világháború közötti időszakban az exlibris divattá vált és ez nem minden tekintetben vált a műfaj javára. A tömeges termelés művészi és technikai hanyatlást is hozott magával. Közepes grafikusok serege is kezdett exlibrisrel foglalkozni, nemegyszer a tulajdonos maga rajzolta könyvjegyét és a nemes technikákkal készült lapok számát csakhamar túlhaladta a klisé. A tömegtermelésben a XX. század művészeti irányai gyakran jelennek meg könyvedebb, sőt felületesebb megfogalmazásban. De a műfaj sajátága, hogy, mint a korra jellemző termékek, hangjuknál, témájuknál fogva, néha ezek a lapok is értéket jelentenek a kor kutatójának.

A Szent György Céh megszűnése után (1923) sem csökkent a kisgrafika iránti érdeklődés. A exlibrisgyűjtők 1932-ben a Magyar Exlibrisgyűjtők és Grafikabarátok Egyesületébe (MEGE) tömörültek. Ez és kiadványai,

különösen az 1937—44-ig megjelenő Kisgrafika című folyóirat jelentős szerepet töltött be az exlibris-művészet és gyűjtés hazai történetében. 1934-ben megalakult az első vidéki egyesület, a debreceni Ajtósi Dürer Céh, amely 1935—36-ban lapot is adott ki, a Magyar Exlibrist.

A második világháború folyamán stagnáló grafika-művészet a háború után ismét megerősödött és különösen az utolsó évtizedben nagy fejlődése kora következett be. Eredményeit számos kiállítás és széles körű kritikai irodalom ismerteti. De mivel tárgyunk a Soó-gyűjtemény, amely 1960-ban lezárta a rendszeres gyűjtést, a mai grafika eredményeivel — amelyek között az exlibris-művészet is helyet foglal — itt nem foglalkozom.

Az 1948-ban megszűnt MEGE után 1959 óta a Művészeti Dolgozók Szakszervezete keretében megalakult Kisgrafika Barátok Köre fogadta magába az érdeklődőket. Kiadványa az 1962-ben indult Kisgrafika Barátok Köre Értesítője, — később Kisgrafika Értesítő, ma: Kisgrafika. 1963-tól 1971-ig a Dürer terem volt a grafikusok kiállítóterme.

A 60-as években 15 állam, köztük Magyarország kisgrafika-egyesületei a Fédération Internationale des Sociétés d'Amateurs d'Exlibris-be tömörültek (FISAE). Ez fokozottan biztosítja a nemzetközi vérkeringésbe való kapcsolódást, egyben a nemzetközi eredmények megismerését.

*

A Soó-gyűjtemény 147 keményfedelű, tokkal ellátott levélrendezőben helyezkedik el, az egyes lapok kartonra erősítve. A rendezés nemzetek szerint, ezen belül a művész, ismét ezen belül a tulajdonos neve szerint, ABC-



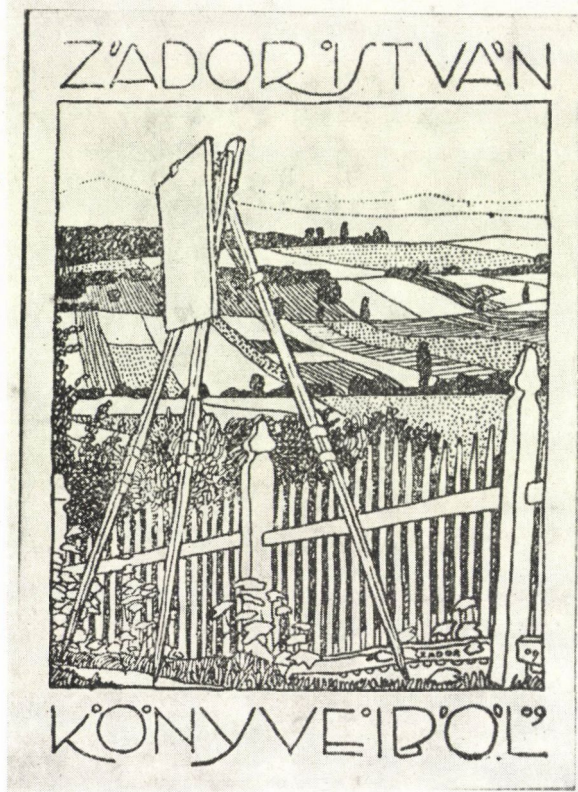
12. Koronghi Lippich Elek művészeti író (1862—1924) exlibrise. 1903. k.

Nagy Sándor (1868—1960) rajza után fába metszette Morelli Gusztáv (m. f.)

Két színben. 92 x 65 mm. Ltsz.: 92/226.

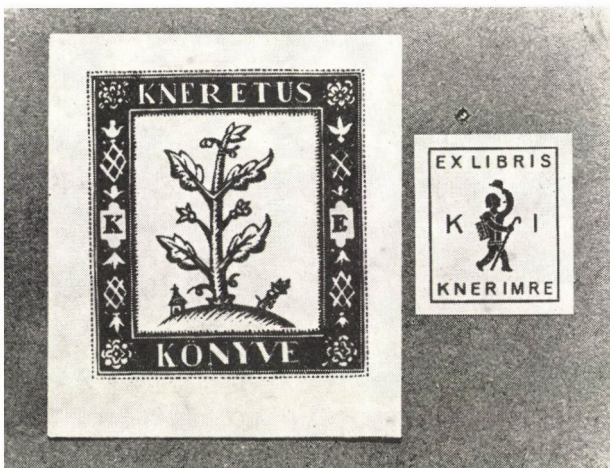
sorrendben történt. A gyűjtő nem választotta el az exlibriseket a kisgrafika más műfajaitól. 28 kötet címében is feltünteti, hogy magyar anyagot tartalmaz, de ezen felül akad más kötetekben is magyar grafika. A magyar gyűjtemény 10 600 darabból áll.

A gyűjtő 1972-ben kiegészítette ajándékát: nagyértékű külföldi szakkönyv- és folyóiratgyűjteményt is ajándékozott az Iparművészeti Múzeumnak. Ugyancsak



13. Zádor István (1882—1963) exlibrise. 1909.
Saját rajza.

76 x 52 mm. Ltsz.: 128/164.



14. a–b.

Kozma Lajos (1884—1948)

a) Kner Etus exlibrise. 1918.

Fametszet, 50 x 55 mm. Ltsz.: 92/170. a.

b) Kner Imre exlibrise. 1933.

Kozma Lajos m. f.

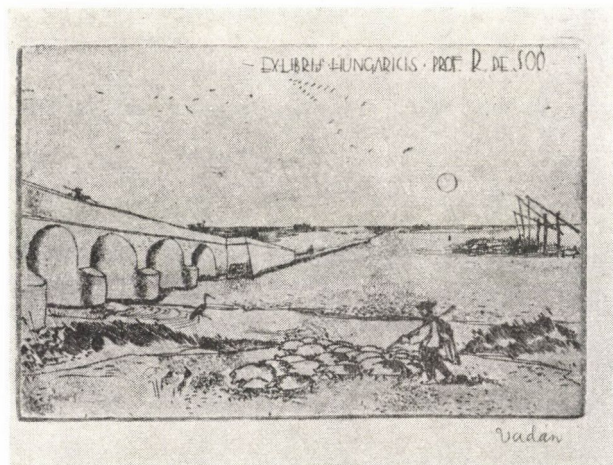
Fametszet, 28 x 23 mm. Ltsz.: 92/170. b.



15. Próbanyomat Szeben Erzsé exlibriséhez. 1922.
Gara Arnold (1882—1929)

Rézkarc, 118 x 88 mm. Ltsz.: 42/81.

A művész aláírásával és Avant les lettres feljegyzéssel.



16. Soó Rezső exlibrise. 1933.

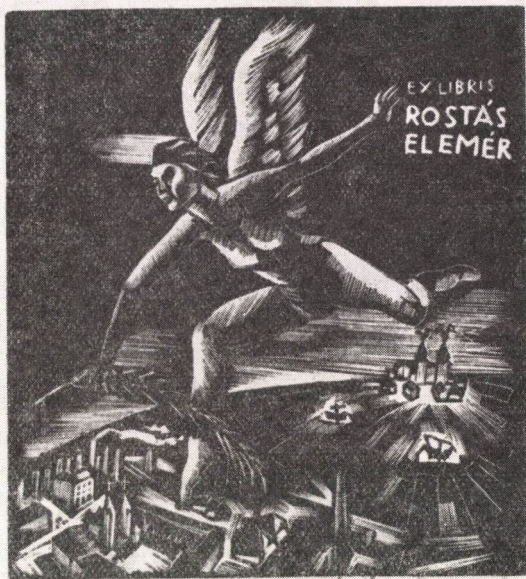
Vaddász Endre (1901—1944)

Rézkarc, 180 x 115 mm. Ltsz.: 3/52.

Felirata: Ex libris hungaricis. Prof. R. de Soó.

1972-ben további kisgrafika-gyűjteményt ajándékozott a keszthelyi Balatoni Múzeumnak.

Soó professzor 1934-ben kezdte a gyűjtést s ezt itthon és külföldön 1960-ig folytatta. Élénk szakirodalmi tevékenységet is fejtett ki. Szívesen gazdagította anyagát



17. Rostás Elemér exlibrise. 1935.

Buday György (1907—)
Fametszet, 100 x 90 mm. Ltsz.: 97/206.
A művész aláírásával.



18. Kamps Antal művészettörténész exlibrise. 1960.

Fery Antal (1908—)
Fametszet, 67 x 50 mm. Ltsz.: 128/72.

kisebbségi gyűjteményekkel. Egyes művészeknek egész életművét megszerezte. Széles körű nemzetközi csere-tevékenységet folytatott s a magyar gyűjtőkkel élénk cserekapcsolatban állt. Gyűjteményében szép számmal szerepelnek a magyar gyűjtők közül dr. Arady Kálmán, Galambos Ferenc, Déry Ilonka, dr. Illyés Sándor László, dr. Lustig István, Nagy József, Pinterits Tibor, dr. Reisinger Jenő, Réthy István, dr. Semsey Andor exlibrisei.

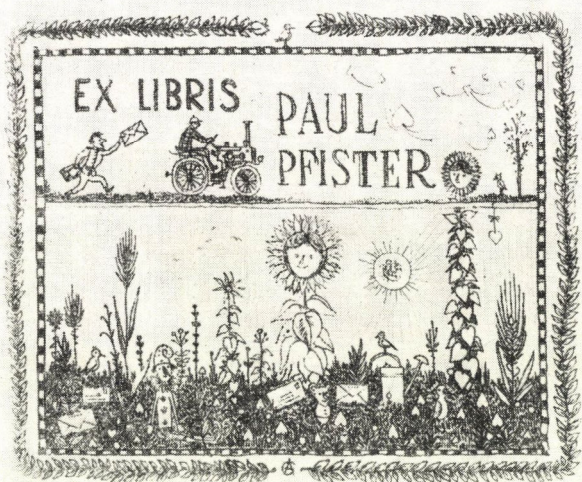
Mecenási tevékenységet is folytatott. Kiváló művészek készítették exlibriseit, amelyek ismét új cserekapcsolatok alapjává váltak.

Gyűjteményében kiemelt csoportok is vannak, pl. az első 3 ún. bemutató-kötet, a gyűjtő kedvenc magyar és külföldi lapjaival. Külön köteteket szentelt a debreceni grafikusoknak. Debrecen művészete különösen a szívéhez nőtt, talán mivel ő itt kezdte meg a gyűjtést és szerette meg a kisgrafikát. Külön kötetekben gyűjtötte össze a régi rézmetszetes, címeres exlibriseket. Gyűjteményén végigvonuló gondolatként döntően azoknak a művészeknek műveit gyűjtötte, akik elsősorban az exlibris területén alkottak.

Az exlibrisgyűjtés gyakori és kedvelt szempontja a tulajdonos alapján való gyűjtés. A gyűjtemény részben ilyen alapon tartalmazza neves emberek exlibriseit. Írók, tudósok, művészek exlibriseivel gyakran találkozunk a gyűjteményben.

Természetesen nagy az eredeti művészeti alkotásnak tekinthető, tehát elsősorban fametszet, rézmetszet, rézkarc, litográfia, linóleummetszet értéke. Mégis, a nagyméretű és teljességre törekvő exlibris-gyűjtemény esetében figyelembe kell venni a művészi rajz klisé útján sokszorosított példányát is, mint ami szintén része az egésznek. Hiszen vannak kiváló rajzolók, akik csakis ezzel a módszerrel készítették exlibrist. Ritka az olyan gyűjtő, aki ezeket mellőzve, a nemes technikákra korlátozza gyűjtése körét. Soó professzor is gyűjtése körébe vonta a nyomdai úton készült, reprodukciós és nem eredeti műalkotásnak tekinthető exlibrist is. Ilyen úton is kerültek szép exlibrisek gyűjteményébe, pl. Haranghy Jenő művei, amelyek nélkül a gyűjtemény nem lenne teljes.

A magyar gyűjtemény jelen állapotában annyira teljes, hogy alapján képet alkothatunk a magyar exlibris-művészetben kedvelt tematikáról. A témákat vizsgálva elsősorban bizonyos filozofáló hajlandóság ötlük szembe. Leggyakoribb téma a halál szimbolikus alakja — csontváz vagy koponya —, de gyakoriak más közkeletű szimbólumok is, így a könyv, a homokóra, a bagoly, a tudományok, művészetek, mesterségek és a sportok jelképei. Sok megrendelő választott valamely kedvelt tájat, még többen otthonuk egy részletét, többnyire a könyvszekrényt, íróasztalt és olvasósarkot, vagy a kertet. Gyakori az ún. ablakos exlibris, a tulajdonos szobája ablakából látható tájjal vagy városrészlettel, a belső és külső világ harmóniája jelképeként. Sokan használják fel valamely mély élmény, pl. olvasmányaik vagy utazásaik emlékeit és ide sorolhatók a szintén sok embert egész életükben foglalkoztató háborús emlékek. A két világháború közötti időszakban sok a vallásos téma. A negyvenes években egyre gyakrabban jelentkezik a háború kitérőse-



19. Paul Pfister francia exlibris-gyűjtő (Versailles) exlibrise. 1960. Gross Arnold (1929—)

Rézkarc, 38 x 70 mm. Ltsz.: 43/96.

tól való félelem, a béke vágyának kifejezése. Megtaláljuk a gyűjteményben a munkásmozgalom jelképeit ábrázoló exlibriseket is.

Ugyancsak sok híve van a nem-elbeszélő és nem-leíró jellegű témaválasztásnak. Ebben a csoportban a népművészet áll az élen, ennek elemeit és a népi viseletű figurákat számos exlibris ábrázolja. Végül sokan a rajzolt betűk, illetve monogram vonalaiban találják meg önmaguk kifejezésének lehetőségét.

Még nagyobb a változatosság stílusirányok tekintetében. Az exlibris-művészet fellendülése a századforduló idejére, a szecesszió, egyben a népművészet értékei felfedezése időszakára esett. A szecesszió keretében felhasznált népművészeti elemek jellemzőek számos exlibrisre. Megtaláljuk a gyűjteményben a historizmus, az akadémizmus és a római iskola termékeit. A későbbiekben bőven szerepelnek a különböző XX. századi „izmus”-ok, végül a nonfiguratív irányok képviselői. Bár a két világháború közötti időszakban az exlibris terén sincs általánosan uralkodó stílusirány, a leggyakoribb a szecesszió, a historizmus, vagy a nagybányaiak művészete emlékeiből merítő látásmód. A természetelvű művészi felfogás sokkal kedveltebb, mint a stilizáló. Valamennyi téma és valamennyi irány előfordul sokárnyalatú érzelmes, humoros, tárgyilagos, emelkedett, illetve tragikus felfogásban, példázva, hogy a művész felfogásától függően hogyan válhatnak a legáltalánosabb témák is különböző mondanivaló hordozójává.

Régebbi magyar anyagot a gyűjtemény nem tartalmaz, de a XVIII. századtól kezdve folyamatos a gyűjtés. E korban még zömmel egyházi vagy főúri könyvtárak számára készítették exlibrist (1., 3., 6. kép). A XVIII. századi magyar rézmetszők között megtalálható a budai Binder János Fülöp (2. kép) és a pesti Meyer Ágoston (4. kép) munkája, a XIX. század elejéről Junker Keresztély (5. kép) exlibrise. Számos példányban begyűjtötte a gyűjtő a XVIII–XIX. század kézzel írott, valamint egyszerű tipografikus exlibriseit (8. kép) [7].

A XIX. századból, ha nem is exlibris, — de korai „kereskedelmi grafikának” nevezhető rézmetszetet is közlünk (7. kép).

Az emlék exlibrisek szép példája az a könyvomat, amit a Széchenyi Könyvtár készíttetett 1894-ben, Kossuth Lajos halála évében, könyvtára megszerzése alkalmából (9. kép).

Zichy Mihály gazdag életművében aránylag kevés az exlibris, de a Soó-gyűjteményben van ilyen. Heinrich Glücksmann bécsi író, amint Berkovits Ilona művéből megtudjuk [8], valamikor lelkes hangon méltatta a művészt. A művész értékes exlibrist készített számára (10. kép).

A gyűjtemény nagy része XX. századi és nyomon követhetjük benne az exlibris típusainak, divatjának változását. A század első évtizedében Nagy Sándor teremtett iskolát. Kemény kontúros, vonalas rajzai a korai szecesszió modorában készültek (12. kép). A kor jellegzetes emléke az Iparművészeti Múzeum és Iskola könyvtárának exlibrise is, amit Papp Henrik rajzolt és Morelli Gusztáv metszett fába (11. kép). Mindketten az Iparművészeti Iskola tanárai voltak. Utóbbi fametszőszakiskolát tartott fenn Pesten, míg 1872-ben iskoláját magába olvasztotta a M. K. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde. A művész számos exlibrist metszett fába.

A húszas években Kozma Lajos (14. kép) és Gara Arnold (15. kép) művészete vált iránymutatóvá. A gyűjtemény bőven tartalmazza Kozmának a Kner Nyomdával való együttműködése emlékeit, könyvdíszai mellett elsősorban reklámgrafika- és újsávkívánságlapok sorozatával. A művész egyik érdeme, hogy emléket állít a vándor könyvtárúsnak, a szedőnek, nyomdásznak, tipográfusnak és művészi formában népszerűsítette ezek szerepét a kultúra terjesztésében.

A sokoldalú iparművész Gara Arnold a grafikában is sokféle hang megütésére képes. Raffinált technikával készült lapjait végtelen műgond jellemzi.

A harmincas évek az újabb magyar exlibris nagy évtizede. Buday György fametszeteinek szép gyűjtemé-



20. Ex libris. 1960.

Lütkei József (1924—)
Rézmetszet, 76 x 48 mm. Ltsz.: 43/174.



21. Soó Rezső exlibrise. 1966.

Diskay Lenke (1924—)
Fa- és linóleummetszet, két színben 58 x 70 mm. Ltsz.: 91/64.

nye, a Soó-gyűjtemény nem teljes, de egyik legértékesebb csoportja (17. kép). Fekete alaphól kivillogó éles fehér foltjainak drámai, balladaszerű hatása exlibrisein is érvényesül.

Vadász Endre gazdag és finomhatású rézkarc-termésének (16. kép) legtöbb lapja egyszínű és színes változatban is megtalálható a gyűjteményben s így ez tanulmányi célra is igen alkalmas. Varga Nándor Lajos és Pery Antal (18. kép) a ma is alkotó nemzedékhez tartoznak.

Végül, ha eléggé hézagosan is, de mégis szerepelnek a gyűjteményben a mai művészgeneráció tagjai. Közülük

Vertel József, Litkei József akinek KBK pályázatnyertes művét közöljük (20. kép), Gross Arnold (19. kép), Diskay Lenke (21. kép) művészetére volt leginkább fogékony a gyűjtő. Az újabb grafikát nagyrészen a Dürer-terem meghívóinak sorozata képviseli a gyűjteményben, de sajnos a hatvanas években Soó professzor már nem gyűjtött rendszeresen és így napjaink magas fokra emelkedett grafika-művészetének exlibris-termésével itt már nem foglalkozhatunk [9].

A gyűjtemény jellemzéséhez hozzátartoznak az arányok. Ezért állítottam össze a következő számadatokat, megemlítve, hogy ha a gyűjtésben mutatkoznak is bizonyos aránytalanságok, a gyűjtemény egésze mégis felöleli a hazai exlibris-művészet főbb típusait, jelentősebb irányait és alkalmas ennek történetének illusztrálására a XVIII. századtól napjainkig.

A következő művészek szerepelnek a gyűjteményben 50—100 lappal:

Bajor Ágost, Gara Arnold, Divéky József, Nikelszky Géza, Németh Nándor, Rozsnyai Kálmán, Sterbenz József, Török János.

100—200 lappal:

Buday György, Bordás Ferenc, Fery Antal, Gáborjáni Szabó Kálmán, Kozma Lajos, Mata János, Petry Béla, Révész Kornél, Várkonyi Károly.

200—300 lappal:

Kollmann Jenő, Radványi-Román Károly.

300-on felül:

Drahos István, Haranghy Jenő, Menyhárt József, Nagy Árpád, Vadász Endre.

Az 50 lapon aluli mennyiséggel szereplők között találjuk a következő művészek neveit:

Bánszky Tamás, Berényi Ferenc, Bottka Miklós, Chiovini Ferenc, Csabai Ekes Lajos, Conrad Gyula, Csányi Károly, Dallos Hanna, Diósy Antal, Diskay Lenke, Falus Elek, Gácsi Mihály, Gedő Lipót, Grätzer József, Gross Arnold, Helbing Ferenc, Horváth Endre, Istókovits Kálmán, Jaschik Álmos, Kacziány Ödön, Kavetzky Zoltán, Kmetty János, Kner Albert, K. Lukáts Kató, Konecsni György, Kopasz Márta, Litkei József, Mallász Gitta, Morelli Gusztáv, Mühlbeck Károly, Nagy Sándor, Patay Mihály, Pekáry István, Pohárnok Zoltán, Róna Emy, Semsey Andor, Stettner Béla, Szűcs Pál, Selmei-Skonda János, Sassy Attila, Tichy Kálmán, Tichy Gyula, Thorockay Oszvald, Udvary Géza, Varga Mátyás, Végh Gusztáv, Varga Nándor Lajos, Vertel József, Zádor István, Zichy Mihály stb.

Weiner Mihályné

J E G Y Z E T E K

- 1 Dr. Soó Rezső akadémikus, kétszeres Kossuth-díjas egyetemi tanár.
- 2 Borsai G.: Mikor és hol készült a bártfai exlibris? Kisgrafika Értesítő, 1967. 381. o.
- 3 Iparművészeti Múzeum régi irattára, 1903. 82., 263.
- 4 Czákó E.: Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum Exlibris Kiállítása Katalógusa. Bp. 1903.
- 5 Némethy L.: Index signorum „ex libris” dictorum bibliothecae ecclesiae metropolitanae Strigoniensis. Esztergom. 1903.

- 6 A Gyűjtő. Le collectionneur. Különszám. Ex libris. Főszerkesztő: Siklóssy László. Bp. 1913.
- 7 Binder J. F.: Pozsony 1735. — Buda, 1811. Meyer Á.: Pest 1784. — 1820. Junker Keresztély: Pozsony 1735. — Bécs 1820. Lásd: Pataky Dénes: A magyar rézmetszés története, Bp. 1951.
- 8 Berkovits I.: Zichy Mihály. Bp. 1964., 27. o.
- 9 A Soó-ajándékozás óta Galambos Ferenc exlibris-gyűjtő és szakértő is ajándékozott kisebb gyűjteményt az Iparművészeti Múzeumnak. Mindkettőjüknek itt köszönöm meg a múzeum nevében, a feldolgozás folyamán nyújtott szíves segítségüket.

I R O D A I O M

- Varju E.: Magyar könyvgyűjtők exlibrisai. Magyar könyvszemle. Új folyam III. Budapest, 1895. 197. o.
- Czákó E.: Az OMIM (Országos Magyar Iparművészeti Múzeum) exlibris kiállítás katalógusa. Budapest, 1903.
- Siklóssy L.: A Gyűjtő exlibris-száma. Budapest, 1913.
- Hoffmann E.: Régi magyar bibliofilek. Budapest, 1929.
- Kner I.: Hatvan év tipográfiája. Hatvan esztendő. A Hungária Nyomda 60 esztendő jubileuma c. kötetben. Budapest, 1933.
- Varga N. L.: Régi fametszetes magyar vagy magyar vonatkozású könyvek... Budapest, 1942.
- Pataky D.: A magyar rézmetszés története. Budapest, 1951.
- Soó R.: Ex libris irodalom. Magyar Exlibris I. 1935. I. 13. A mai debreceni grafika. Klny. a Debreceni Szemle 1935. évi 3. és 5. számából.
- Az Ajtosi Dürer Céh működése. Művészet, 1936. 122. o.
- Das Exlibris in Ungarn. Österreichisches Jahrbuch für Exlibris und Gebrauchsgraphik. 1937. 37—46. o.
- Modern magyar kisgrafika. Magyar Művészet XIV. évf. 344—350. o.
- Soltész Z.-né: A magyarországi könyvdíszítés a XVI. században. Budapest, 1961.
- Arady K.: Exlibris-adatok a XIX. századi olvasótársaságok és köl-

- csönkönyvtárak történetéhez. Magyar Könyvszemle, 1964. 247. o.
- Galambos F.: Egy és más az exlibrisgyűjtésről. Kisgrafika Értesítő I. (1962—1967.) c. kötet, 5. o. és folyt.
- Galambos F.: A Szent György Czéh és a magyar exlibrisgyűjtés. Kisgrafika Értesítő I. 128. o.
- Galambos F.: Az első magyar exlibris-kiállítás hatvanéves évfordulójára. Kisgrafika Értesítő I. 42. o.
- Varga N. L.: Kisgrafika a két világháború között. Kisgrafika Értesítő I. 58. o. és folyt.
- Réthy I.: Öt éves a Kisgrafika Barátok Köre. Kisgrafika Értesítő I. 74. o.
- Szűz R.: Soó Rezső gyűjteménye. Művészet IV. évf. 1963. márc.
- Máté Gy.: A professzor úr ajándéka. Népszabadság, 1969. szept. 12.
- Galambos F.: Soó professzor exlibris-gyűjteménye az Iparművészeti Múzeumban. Kisgrafika Értesítő, 1970. 645. o.
- Nyireő I.: Régi magyar exlibrisek, 1521—1900. Budapest, 1970.
- T. Szántó: Die ungarische Buchkunst und Typographie von Heute. Gutenberg-Jahrbuch, Mainz, 1971. 298. o.
- P. Weiner: Ungarische Exlibris in der Kleingraphik-Sammlung von Rezső Soó. Ars Decorativa II. Budapest, 1974.
- Heves megyei Könyvtár Füzetek, 25. Ex libris Bibliográfia 1920—1970. Eger, 1972.

MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

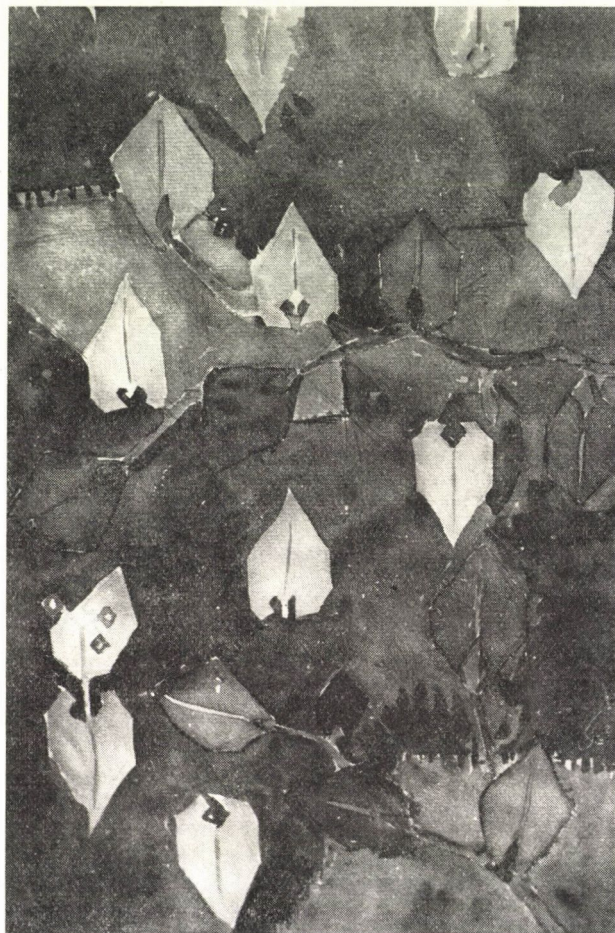
BÓDIS ERZSÉBET

Bódis Erzsébet textilművész Bánffyhunad vidékéről, Zsobokról indult (1923). „Kalotaszegnek egy igazi népi hajtása”, ahogy Sütő András írja róla. Gyermek- és ifjúkora nehéz munka közepette telt, így ismerkedett Kalotaszeg vidékének népével és művészetével. A népművészet iránti rajongó szeretetét is innen hozta. A Kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolán Bene József és Widman Valter tanárai festői készségét fejlesztették. 1957-ben szerezte diplomáját s utána az önképzés éve következtek. Most már teljesen a faliszőnyeg tervezése és kivitelezése érdekli. Nagy fordulatot jelentett művészetében Ferenczy Noémival való találkozás, valamint Nagy Imre csíki népballádák hangulatával teli képeinek látása.

Az utóbbi néhány évtizedben a textilművészet újra magára talált. A festményhatású selymek, nagyméretű kartonok grafikáját másoló kárpitok helyett végre igazi textilekkel találkozhatunk. Olyanokkal, amelyeknek szépsége anyagszerűségükben rejlik. Bódis Erzsébet munkái is ezek közé tartoznak. A textilművészet szak-



1. Bódis Erzsébet: Fenyők

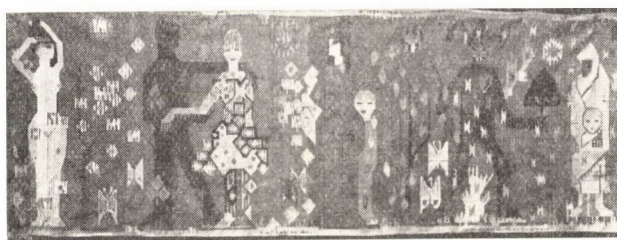


2. Bódis Erzsébet: Tarka levelek

mát, művészetet, anyagismeretet egyaránt jelent, mint ahogy a görög „technikosz” mesterség és művészet művelőjét jelenti. A szövés szépmesterségét évszázadok óta ápolták és ápolják Erdélyben. Megőrizték és átörökölték a gyapjúsál festésének módját, mindenkor tisztelték a különféle fonalak színösszeállításának fogásait, s azt a tehetséget, mellyel a népművész költészetet, ritmust, harmóniát tud kifejezni. Kalotaszeg vidékének gazdag hagyományai készítették elő közvetve Bódis Erzsébet tehetségének kibontakozását. Éveken át tanulmányozta a székely szőttek, különösen a „festékes” szőnyegek technikáját, színvilágát s ennek határait kitérítve teremt újabb és újabb formai megoldásokat. A gyakorláshoz, a szövéshez szükséges eszközök lakásában a legfőbb berendezési tárgyak, bizonyoságul annak,



3. Bódis Erzsébet: *Mohák* 1963



4. Bódis Erzsébet: *Évszakok* 1964–1968

hogy maga szövi faliszőnyegeit. Mindezt nagyon értékelte pesti látogatása alkalmával a modern magyar gobelinművészet kiváló képviselője, Ferenczy Noémi, aki monumentális megoldású, egyetemes mondanivalójú alkotásait a középkori művészek áhítatával, türelmével, a szövőszék és a színes fonalak eszközével fejezte ki. Ferenczy Noémi útbaigazításai, alkotásai nagyban segítettek Bódis Erzsébet továbbhaladásának, magára találásának útját. Az elhivatottak nyugtalan szenvedélyével tanul most is, s ma már olyan magabiztonságra tett szert, hogy legszebb elgondolását is megvalósítja.

Bódis Erzsébet témái bensőségesek: az emberről az emberhez szólnak. A természet, az érzelmek megfogalmazása munkáiban maradék nélkül megvalósul. Mondanivalóját közvetlenül a faliszőnyeg-technika eszközeivel

és saját jelképeivel fogalmazza meg. Otthonát díszítő hatalmas méretű *Évszakok* c. kompozícióján például női, férfi és gyermekfigurák nemcsak az egymást váltó időszakok, hanem az emberi *élet* korszakainak is érzékletes jelképei. Gondolatait a formák váltakozásával, sötét és világos színfoltok, elhalkuló, majd ismét erőre kapó ritmusával, a környezet növényi ornamentikájával művészen, poétikusan fejezi ki. A valóság sokrétű, elmélyedt megfigyelése, az élmények szabadon szárnyaló áttétele jellemző stílusára. A természet motívumai olyan egyszerű absztrakcióban állnak elénk, stilizáltságuk olyan őszinte és meggyőző, mint a népművészeté.

Az alkotó folyamat a faliszőnyegeknél sokrétű: a vázlat elkészítése után következik a karton és kópia, amelyik irányítja a szövést, a tulajdonképpeni kivitelezést. Így mielőtt a szövőszék elé ül a művész, a vázlatok hosszú során át érlelgeti tervének kivitelezését. Nagy művészi élmény egyíttláttni a finom színezetű festői vázlatokat a „művesmester” befejezett faliszőnyegeivel. Az egyik technikából a másikba, a véglegesbe való átváltást. Vázlatai egyébként külön is megállják helyüket. „Akvarelljei — méltatója, Sütő András szerint — a természetnek mindidáig ecsetnemtáta tereiről valók; a föld lánya a föld fölé hajolva a mezei-erdei virágok mikrokozmoszus színvilágát szűrte át benső látomásainak fátyolán. . . A szegény paraszti szülők gyermeke, aki már nyolc-tíz éves korában kapával, sarlóval s a kerti veteményekben — derékfájdító, képzeletserkentő hajlongással, akár az istenek orcája elé bukó mohamedán — a tíz körmével dolgozik, — tekintetét nem a könnyű fellegekre, hanem a nehéz és fekete földre veti s a gyötrő küzdelemben a boka magasságnyi pázsit s fűrengeteg fölragyogtatja vígasszíneit; a sívárság porfellegei szertefoszlanak, a megnyugvást kereső tekintet szívmelegében kinyílik a vadszegfű, az őszi kikerics s a fehér tavirózsa. Kompozíciós és virágos szőnyegein velük együtt nyílik az élet.”

A mesterség szigorát szolgáló bizonyos formai és kompozicionális feltételek, melyeket a dekoratív hatás szükségessége diktál, nem zavarják az invenció és a kísérletezés szabadságát alkotásain. Virágai, figurái nem változnak és nem merevednek meg, ha a szövőszéken kivitelez. Pedig milyen szívós türelmet igényel az apró hurkokból sűrűn szőtt nagyméretű faliszőnyeg elkészítése, mely nem tűri az elnagyoltságot, s melyen minden négyzetcentimétert ki kell tölteni. (*Évszakok* című faliszőnyegét öt évig készítette.) A rögtönzéseket azonban megengedi magának. Szövés közben számtalan apró részlettel gazdagítja a nagy síkok felületét, vagy éppen változtat a figurák helyzetén is anélkül, hogy a lényeg, a mondani-
való csorbát szenvedne.

Bódis Erzsébet nemcsak művész, hanem háziasszony és édesanya is, így a művészi lelkiismeret éppúgy alkotói tulajdonsága, mint a gazdag asszonyi érzelmvilág. Férje — Katona Szabó István — írásaiban gyakran foglalkozik Kalotaszeg életével, leánya meg a textilszakot választotta hivatásul. A család szellemi működésének belső harmóniája így szerencsés összhangban van. Az otthon kellemes népművészeti környezetében vallja, hogy a „szőnyegszövés gyönyörűsége szenvedély”. Ugyanakkor szenvedélyes gyűjtője a népművészetnek, jelentékeny gyűjteményt hozott létre faluja és környéke kallódó népművészeti tárgyaiból, különösen a népi textília, kerámia, bútór és fafaragás mintegy évszázados terméséből, melyek a kalotaszegi szülői házban egy valóságos házi múzeum anyagát képezik.

Egyéni kiállításai: Kolozsváron, Marosvásárhelyen, Udvarhelyen, Csíkszeredán, Gyergyószentmiklóson, Segesvárt, Székelykeresztúron és legutóbb Szatmáron és Zilahon voltak. Faliszőnyegei közül néhány a Bukaresti Népművészeti Múzeumban, a Kolozsvári Néprajzi Múzeumban, a Marosvásárhelyi Megyei Múzeum és a Gyergyói Múzeum tulajdonában vannak.

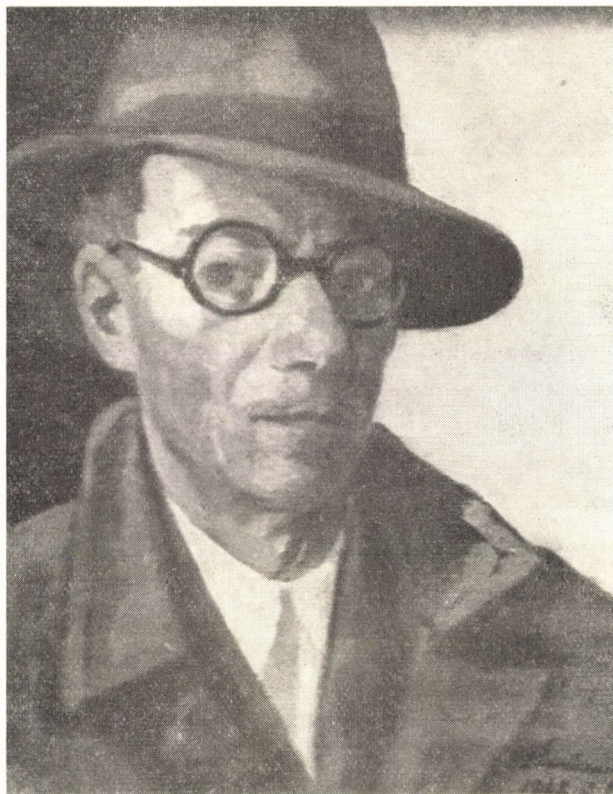
M. Kiss Pál

1899-ben Gyergyószentmiklóson született, s hosszabb, rövidebb távollét után mindig odajár vissza dolgozni, festeni. „Gyergyónak, mint szónak is varázsereje van számomra — vallja egyik levelében —. Mennyi minden fűződik nevéhez: életem regényének címe is lehetne.” Először középiskolás korában szakadt el szülővárosától Szamosújvárra, majd az első világháború és az ezt követő olasz fogság idején. 1920—30-ig újra otthon találjuk, mint munkás, majd mint fűrészgári alkalmazott dolgozik. 1930-tól a nagybányai festőiskola nyári tanfolyamának látogatója. Elmélyedt tanulmányok bizonyítják, hogy a modern magyar művészet ún. posztnagybányai irányához csatlakozott, híven követve Hollóssy Simon tanítását, hogy „a művésznek a természetből kell merítenie, de a szív edényével”. Mesterei közül Bitay Árpádra, Krizsán Jánosra, és Ziffer Sándorra emlékszik legszívesebben. 1940—42-ig újra Ziffernél dolgozik Nagybányán, s később is gyakran találkoznak.

A második világháború alatt gyimesi katonasága idején is, amikor csak teheti, fest. 1945—59-ig rajztanárként működik Gyergyószentmiklóson. Mint maga mondja: „Nehéz éveket éltem, félkézzel festve, másikkal a minden-



2. Karácsony János: Erdőirtás Gyergyóban 1942



1. Karácsony János: Önarckép

napi kenyeret keresve.” „Sok közös gond és öröm, sok rokon, jóbarát együtt: Gyergyó.” Ott rendezi első önálló kiállítását 1935-ben. Szülőföldjének hűséges fiaként bejegyezte nevét Gyergyószentmiklós történetébe azzal is, amikor hosszú, küzdelmes évek alkotásaiból létrehozta galériáját 1971-ben az ottani múzeumban. A városnak ajándékozott 47 kép Karácsony János változatos és gazdag művészi munkásságának válogatott darabjai közül való. Az erdélyi képtárakban, a budapesti Nemzeti Galériában és magánosoknál őrzött alkotásaival válik teljessé életműve. Különböző kiállításokon mutatta be festményeit: 1937-ben Budapesten az Erdélyi Művészek kollektív kiállításán, 1943-ban Kolozsváron az Erdélyi Művészek Barabás Miklós Céhe csoportos kiállításán, 1957-től rendszeresen résztvesz a tartományi és megyei tárlatokon. 1965-ben Szervátiusz Jenő szobrászművésszel vándorkiállítást szervez Gyergyószentmiklós, Udvarhely, Székelykeresztúr, Sepsiszentgyörgy, Csíkszereda városokban, majd a falvakban is bemutatják műveit. Így Ditróban, Szárhegyen, Alfaluban, Csomafalván stb. 70 éves születési évfordulóját Marosvásárhelyen ünnepelték szép kiállítása alkalmából.

Képeinek igazi világa Gyergyó, e vidék számára nemcsak munkahelyé, hanem ihletőjévé is vált. „Minél többet barangoltam a város környékén — írja Karácsony János a Hargita c. újságban — annál jobban beleszerettem monumentális hegyeinek szépségébe. Mindegyre jobban megittasodtam a patakok, virágok, fák illatától.” Képeinek témái is erről tanúskodnak: *Magas bükk, Várpatak, Visszafolyó, Békénymente házakkal, Pisztrángos patak, Marosmente* stb. Eleinte a nagybányai iskola szellemében fest, mindent kint a szabadban, utóbb vázlatok alapján, otthon. Képeit szemlélve a természet örök körforgásának, elmúlásának és újjászületésének képi drámá-



3. Karácsony János: Marosmente



4. Karácsony János: Egyedülálló fenyő 1969

ját látjuk. Kezdetben főleg az olaj, később az akvarell a kedvenc technikája. Ennek oka az is, hogy sohasem volt megfelelő műterme. „Ma is egy négyzetméternyi alapterület lakószobájából: egy ablak, egy láda és egy kis asztal egész felszerelése.” „Enniatt hagytam félbe az olajat és festettem sokat akvarellal.”

A gyergyói tájnak nemcsak haragos és szelíd színeit, fényeit, hólepte és napsütötte csúcsait és lejtőit örököltette meg, hanem lefestette lakóit, azok házát, arcképét, gondok között is emberségesnek vágyott életének jeleneteit. Képein az alakok nem passzív vagy éppen dekoratív figurák, hanem a kompozícióhoz szervesen tartozó, gondolkodó, nehéz munkát végző emberek: *Erdei faüszkálás*, *Favágók*, *Munkáslány*, *Erdei munkás* stb. Arcképei karakteresek: *Feleségem*, *Tóni bácsi*, *Pásztorfiú*, hogy a legjellemzőbbeket említsük. Önarcképeinek gazdag sora naplószerű hűséggel követi életútján s egyben festészeti kísérleteinek is jó példái.

Évek óta főleg vízfestményeket készít. Akvarelljei nem pillanatnyi hangulatban készült vázlatok, hanem megkomponált művek, anélkül, hogy elvesztenék a technika jellegzetes frissességét. Előtérben rendszerint fák, vagy éppen egyetlen magányos fenyő s a látóhatárt lezáró hegyek, vagy egy-egy gyergyói kis falu jellegzetes utcája, ahogy barangolása közben látta. „Csak a modell közelsége, az átélés, az élmény termékeny” – vallja. Képeinek nincs elbeszélő tartalma. Egyszerű, meghitt hangulatú kompozíciók, milyen a természetben látható világ. A látványhoz nemcsak tudását, hanem emberséggel teli egyéniségét is hozzáadja. Ennek kifejezői a lágyan fátyolozott távlat, a hegyek hajlatainak összehangolt rímélése, az érzékeny színek, s a mindezekből áradó sejtelmesség. Költői hangoltságú képe az olyan alakos kompozíció, mint az *Alom*, bájos női alakjával, melynek színes reprodukciója az *Évek énekei* erdélyi verses antológiát díszíti.

A mesék világát idézi olyan kompozíciója, mint a *Lovak*, amit a marosvásárhelyi *Igaz szó* erdélyi művészekről készült 1972. évi 11. számában is láthatunk. Kompozícióin az egymásba mosódó szép foltokat hangsúlyos színekkel, vagy egy biztos vonallal való kiemelést hangulat, érzelem, jellemfestésre egyaránt alkalmazza. Számára a vízfestés nem technikai kísérletezés, hanem az élet benső átélésének kifejezési lehetősége. Különösen az utóbbi évek alkotásaira jellemző ez, melyeknek ihletője továbbra is a hazai táj. „Ma is alázatos szívű rajongója vagyok a gyergyói hegyeknek. Nem tudok elszakadni tőlük, de nem is akartam soha. Élni, festeni csak itt tudok.” Rövid debreceni tartózkodása idején megpróbálta az ott látottak élményét megörökíteni. Nem sikerült, mert az Alföld vízszintesen minduntalan a hegyvidéki erdők függőlegesit kereste. Elmondhatja Áprilyval:

„Engem az erdő véd s szeret,
utaimon erdők kísérték:
bükkök, gyertyánok, éterek,
tölgyek. Fenyők is. Égig értek.”

Karácsony János alkotásainak őszintesége, közvetlensége, tiszta humanitása rokonszenvéssé teszik művésztét. Életműve bizonyosság arra, hogy a festőnek nem kell abszurd dolgokat alkotnia ahhoz, hogy műveire felfigyeljenek. Ezért olyan sok tanítványainak száma, akik ma már a gyergyói múzeum Karácsony János termeiben is gyönyörködhetnek mesterük egészséges és a mindenkori divat öltöztetéstől mentes festői világában. Mint C. Costin írja a múzeumi katalógusban: „Egy különösen gazdag, s a szépségnek szentelt életmű fogad, művészileg érett és izes termésével.”

M. Kiss Pál

MEDVECKZY JENŐ ILIÁSZ-ILLUSZTRÁCIÓI

Szokatlan formájú és tartalmú a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata most közreadott kis kiadványa.

A cím, — az illusztrátor festőművész neve mellett csak ennyi: ILIÁSZ — azt sugallja, hogy nem a szöveget kísérő képeket kapunk, hanem a homéroszi történetnek valamiféle újrafogalmazását. Devecseri Gábornak a grafikai lapok kiállításakor a Magyar Nemzeti Galéria katalógus-előszavához készített és most ismételtelen felhasznált értő tanulmánya is többet tulajdonít a képsorozatnak a cselekmény pontos visszaadásánál. A magyar Iliász költőfordításának bonyolult elemzése azt bizonyítja, hogy Medveczky a szövegértelmezés olyan magas fokon készítette el ikonográfiai programját, amelyhez csak a mű rendkívül elmélyült olvasása útján lehet eljutni. Az átlag irodalomkedvelő azonban nem rendelkezik az Iliász-értelmezés kívánt készségével, ezért a címnek is felfogható rövid idézetek, amelyek a képeket a könyvben kísérik, nem segítik hozzá az előadottak teljes megértéséhez.

A magyar Iliász 1957-es kiadásához (Devecseri Gábor fordítása, Európa Könyvkiadó) Szilágyi János György válogatott az eposznak a vörösalakos vázafestés fénykorából (i. e. 6—5. sz.) származó vázákép-illusztrációiból szép példákat. Az összevetés elkerülhetetlen.

Nem azért, mintha ez a mérhetetlen távolság nem indokolná eltérő megoldások létjogosultságát, hanem azért, mert Medveczky formanyelvének külsőségeivel éppen ezekre a vázafestményekre utal. Mégis az új grafikai lapokon elveszett az eredeti stílus, és maradt annak szenvedélymentes, vértelen árnyéka. Megnyílt a tér, mélységet kaptak a jelenetek, de elvesztették ritmusukat. Bonyolultabbá váltak az események, de elvesztették drámai súlyukat. Megsokasodtak a gesztusok, de a hősök elvesztették ember-voltukat. A dramaturgiai csúcspontok a winckelmanni *edle Einfalt und stille Größe* szabályai szerint rendezett élőképekké merevedtek. Homérosz alakjai Medveczky kezén elvesztették esendő-voltukat, s vele azt a bájt is, ami a vörösalakos vázák figuráit jellemzi. A görög rajzolatok könnyedségével szemben könyvünk lapjain súlyos alakok mérkőznek, — itt a vonal tökéletes testek idomait jelzi. Mégis emberebbek am azok, mert elsajátították a homéroszi mosolyt, humánus lírát. Amott a derű, forma és vonal játékossága, itt szoboralakok vonaglása. Az athéni vázafestő műhelyeket az emberi élet teljességének felfogása vonja a homéroszi gondolatkörbe, míg Medveczky Jenő szomorú sorsa egy stílárius eklektikához vezet, beszűkülő élet volt.

Ez a grafikai sorozata, amelyet Devecseri Gábor emlékezése szerint több mint egy évtizedig megszállottként alkotott, olyan korszakban született, amikor kevés lehetősége volt arra, hogy hangját hallassa. Életének utolsó két évtizedében szinte semmi kapcsolata nem volt művészeti közéletünkkel. Míg az Iliász „újraközlésén” (Devecseri) dolgozott, a nehéz esztétikai, festői problémákkal küszködő idősödő művésznak pesti anekdoták szerint olcsó iparművészeti díszítőmunkát kellett vállalnia a megélhetésért. Később jött, az életbe már nem emelhetette vissza az alkalmi jelentősebb megbízás (Múcsarnok timplonja). Az életműnek csak szűk válogatását adta az

1962-es kiállítás (a Csók Galériában). Csak egy újabb évtized elteltével nyílt alkalom az immár posztumusz kiállításon arra, hogy munkásságának egészét és általa sorsát felmérhessük (a Magyar Nemzeti Galériában).

Medveczky festészetének fő erénye a szelíd harmóniák, a lírai szépség visszaadni-tudása volt. Bár korábban is festett mitológiai jeleneteket (pl. Európa elrablása), — a véres ókori eposszal vívott fekete-fehér csatája a világtól és önmagától való elidegenültségének tragikus bizonyítéka. Ha a színről való lemondás, a döntő mozgásoknak a lap síkjával párhuzamos irányokba rendezettsége, a vízszintesek hangsúlyos ismétlődése, a kompozíciók klasszikusnak tetsző rendje, a ruharedők és díszítőmotívumok lineáris jelzése utal is a vázafestményekre, — Medveczky hangvétele nem az athéni demokráciáé. Számos stílus elemei fedezhetők fel az illusztrációs sorozaton.

A 39. számmal jelzett lapon, amely azt a nevezetes jelenetet ábrázolja, amikor az újra harcra induló Akhilleusz lovat nógatja, mire az apjától örökölt egyik páripa, Xanthosz visszafordulva megjósolja közelgő halálát, a háttérben rohanó három nőalak egy 1950-es sportünnepélyre hívó prospektus díszítménye is lehetne, de nem idegen a no vecento bizonyos profán megnyilvánulásaitól sem. Ugyanitt a két férfi, köztük a vezetésnek hírt vivő főhős, arc nélküli dekoratív nyugalommal áll szicipív kocsján, szinte csak hogy ritmikusan ismétlje a legjobb Medveczky-művekre emlékeztető, franciásan elegáns, bravúros rajzolatú lópáros mozdulatának tenge-lyét.

A művész sokhelyütt próbálja feloldani a magaválasztotta neoklasszicizmus merevségét finom, kissé azonban a gyengeség lágyágáról árulkodó, szecessziós, enervált mozdulatrajzzal (pl. Akhilleusznak annyi kínosan valóság-hű tömeggel rajzolt alak közötti izgalmasan irreális vonaglásával, amikor Briszéiszt elvezetik tőle Agamemnon sátrába), leggyakrabban akkor, amikor szenvedő embert vagy állatot ábrázol. De ezeken a lapokon csak azok az érzelmek realizálódnak, amelyek az adott epizód történést elmondják. A szereplők legnagyobb részét csak gesztusaik különböztetik meg egymástól. Sem Homérosz, sem Medveczky kora nem égetett bélyeget rájuk, nem hagyott stílárius nyomot az ábrázolásokon.

A művész egyéniségének és a korszak viszonyainak elemeiből megmagyarázható, hogy miért nem jellemezte Medveczky öregedését a fokozatos művészi és stílárius letisztulás. Alapvetően mégis egy korábbi kultúrpolitikai irány felelős művészi fejlődésének alakulásáért. Kevés párizsi tapasztalat után 1929-ben római ösztöndíjat kapott s vele a konfekcionált „római iskolás magyar stílus” professzori ígérettel ex katedra biztosított művészettörténeti helyét, — stílust, „melynek iránya egybeesik az új európai művészet legkomolyabb és leghitelesebb fejlődési vonalával” (Gerevich Tibor: Római magyar művészek. *Magyar Művészet*, 1931. p. 190.). Medveczkyt ugyan méltatják mindig sajátosan franciásnak neveztek a római iskolások körén belül, mégis elmondhatjuk, hogy utolsó nagy munkái egyikén is annak a nemlétező, Szalay Lajos által „festői és szobrászati parádé-

stílus"-nak (Kállai Ernő: Összinté beszámoló egy beszélgetésről. *Magyar Csillag*, 1942. jan. 1. p. 46.) nevezett irányzatnak rontó hatása érzik, amely megfosztotta a meg fogékony, még alakuló művészeget a világról alkotott sajátosan objektív személyes képe, művészi stílusa kialakításának lehetőségétől.

Szomorú, nem méltó epilógusa ez a könyvművészeti szempontból is hanyagul megoldott kis kötet Medveczky Jenő drámájának, amely „a Gerevich professzor ácsolta színpadon” (Kállai i. m.) vette kezdetét, ahol a hivatalos művészet rendezte egykor „a maga ünnepi díszmutatványait” (Kállai i. m.).

N. Somogyi Ágnes

FRANCIA KÖNYV RÓHEIM GÉZÁRÓL

A zenei folklór-kutatások Bartók-képviselte vonalába esik a magyar folklór-kutatások egyik merész szellemű tudósa, Róheim Géza, aki 1938-ban, Bartók nyomában hagyta el hazáját s a húsz évvel ezelőtt, 1953-ban bekövetkezett haláláig az USA-ban volt kénytelen munkálkodni. A két világháború között a maradi és fasiszta tudománypolitika a peremre szorította. Egyedül gazdag ausztráliai gyűjteménye kaphatott helyet a Néprajzi Múzeumban, amely egy ősi népművészet gazdag világába is bepillantást ad, s a népek kontinenseket áthidaló emberi kapcsolódását tudatosítja. Tudományos megfigyeléseinek mélysége, új utakon indulása már 1925-ben kitűnt: ekkor adta közre „Magyar néphit és népszokások” című, napjainkig nélkülözhetetlen — egyetemes emberi értékek felismerése és stílusa miatt egyaránt megbecsült művét. Az emberi mélységeket a pszichológia módszereivel mérte és kereste. Elsősorban a pszichoanalízis módszerével dolgozó etnológia tudósaként tartják számon — valóban Freudnak, a XX. század nagy lélekkutatójának eredményeit gyümölcsöztette —, de megismerő szelleme sajátja volt és széles körű összehasonlító módszerrel dolgozott.

Fenti könyvében éppen a magyar mitológia történeti rétegeit igyekezett igazán újszerűen megállapítani, Bátrán derítette ki azt, hogy hiedelemvilágunknak igen csekély ugor eleme maradt. A szintetikus szemléletű tudós egész látásmódjának az ad ma is ünnepien új jeleget, hogy a neonacionalizmus és kurzus világában nem választotta el a magyar folklórt kontinensünktől, nem futott nacionalista ábrándok után. Hirdette és kimutatta: mindennek, ami emberi — mélyen gyökerező rokonsága van. Hatalmas irodalmat tartott számon munkatérületén, a megismerő szellem nemzetközi jellege már ennél a munkájánál különösen kiugrott. Amit Bartókék a zenei folklórban ugyanilyen szellemben végeztek, — Róheim Géza azt az etnológiában valósította meg s a magyar népszokásokat, népművészetet nemcsak közép-európai, hanem kontinentális összefüggésekben vizsgálta.

Mindehhez természetesen hozzá tartozik, hogy a „Magyar néphit és népszokások” kiadásának évében másik munkájának a témája éppen az ausztráliai totemizmus volt s olyan sikert aratott vele, hogy a globális látású tudós előtt már 1925-ben a nemzetközi elismerés kapui legszélesebbre tárultak. Így valósíthatta meg Szomáli földi, ausztráliai, melanéziai kutatóútját. Első tanulmányaitól kezdve a különös lélektani fogékonyság jellemezte; a lelki jelenségekkel ihletetten tudott foglalkozni, olyan intuitív kezdeményezésekkel, melyek őt az ellenforradalmi maradisággal indulásakor már szembeállították. Megismeréseinek üttöereje különösen a mese és az álom kapcsolatának felfejtésénél mutatkozott. Analíziseiben a pszichológiai tapasztalás és a megismerés fogalma egybeolvad — különösen megkapóak ama vizsgálódásai, melyekben a társadalom által elnyomott egyéniségek igazi képességeit tárja elénk.

Hogy Róheim Géza sokoldalúságát és eredeti kutató képességeit újra kiemeljük — arra az adott külön is aktualitást, hogy a közelmúltban jelent meg Dadoun Roger francia tudós terjedelmes monográfiája — Géza

Roheim et l'essor de l'anthropologie psychoanalytique, Páris, Payot, 1972 — és ebben hódoló elismeréssel világítja meg Róheim emberi és kutatói portréját. Különösen kiemeli a népek nagy közösséget meglátó és azt szolgáló szellemét. A pszichoanalízis olyan továbbfejlesztőjének tartja, aki kilépett a klinikák és orvosi rendelők falai közül. Ledönti az emberiség közti oktalan korlátokat. Az egyetemes embert akarja megszólaltatni akkor is, ha az ausztráliai vadászt, az arizonai indián népművészt, a szomáliai prostituáltat keresi fel, az ősi képirást és képfaragást elemzi, melyekben alkotójuk a távoli történelem mélyén is az általános emberi eszméket közelíti meg s akarja kifejezni.

Kutató szelleme minden útján nagyon pozitív, egészségesen vizsgálódó és mélyre látó volt. Dadoun Roger is megállapítja, hogy Róheim olyan mély lélekvizsgáló adatokhoz jutott, amelyek — többek között — nemcsak lelki sérülések, hanem egész gondolkodási rendszerek megismeréséhez vezették el őt. A francia tudós képes volt észrevenni eddig nem méltányolt, s alig észlelhető talentumait. Eddig inkább itthoni hívei és barátai, tanítványai látták meg ilyen — mondhatni: „elfogultan”. A francia kultúra síkján ettől kezdve új tartalommal egészül ki Róheim portréja.

Az emberi lelket és természetet új módon átfogó magyar tudós francia elismerése ösztönözhetné magyar kiadóinkat Róheim válogatott írásai kiadására. Ma is szívesen olvasnák mindazok, akik népünk hagyatékában a maroknyi „ázsiai” mellett az európai és távoli földrészek kultúrájának széles hullámvégeit és a népek kapcsolódásából származó közös vonásokat keresik. E tárgy szépsége a képzőművészet minden ágának művelői előtt ma sokkal közelebbi és áhítottabb téma, mint azelőtt.

Gunda Béla

CS. TOMPOS ERZSÉBET: „GRÚZIA” 1973. CORVINA KIADÓ

Az átfogó címszó megtévesztő is lehetne, hiszen a csaknem száz oldalas könyv, tartalmát tekintve — egyedüli kivétel a harminc oldalba sűrített, lényegre törő, leíró jellegű történeti bevezető — a Kaukázus e több ezer éves kultúrával rendelkező népének elsősorban építészeti műkincseiről közöl beható ismertetést. A megtévesztés ténye azonban egyáltalán nem forog fenn; a belső cím egyértelműen rögzíti a szerzői szándékot: „Kincsek, várak, kolostorok”.

A „vadász lakóinak küzdelmén keresztül”, a néppé ötvöződés nagy korszakán át a „hely mítoszt teremtő kultúrájág” követi a történelem vonulatát Cs. Tompos Erzsébet. Ez a bevezető filológiailag pontos megfogalmazás, a feszes mondatszerkesztés ugyanúgy „mérnöki”, „műszaki” gondolkodás és kifejezőmód tükrözője, ahogyan a könyv egész struktúrájának megkomponálása is az.

A történelem, az egymást váltó háborúk, hódítók, fejedelmek, a leigázók és a szabadságért küzdők sora Cs. Tompos Erzsébet számára Grúzia kultúrtörténeti hátterét szolgál. Szigorú rendben közölt adatai így szerves talaját szolgáltatják az alapmondanivalónak: a grúz építészeti és műkincstár születésének, fejlődésének, hanyatlásának és a mindig újra kezdésnek egy-egy állomásait rögzítik.

A könyv 34 város, falu, ősi és mai település legértékesebbnek talált építészeti kincsét, azok létrejöttének történetét tárja fel előttünk a szerző a munka érdemi, központi mondanivalójaként. Igen szemléletes módon kapunk így — ma is épségben álló, vagy a századok viharában elpusztult és csak romjaikban fennmaradt alkotásokon keresztül — valóságos „történelmi leckét” olyan kultúráról, melyet — valljuk be őszintén — nagyon kevésbé ismerünk.

Ha a műtörténész-építészettörténész-központúság is az uralkodó a kiadványban, és a legszélesebb olvasó-

közönség számára, sajnos, ma még éppen ez nem jelenthet garantált sikert — Cs. Tompos Erzsébet nagy érdeme, hogy minden művészet iránt fogékony ember számára kiváló ismeretanyagot gyűjtött össze, és azt esztétikusan nyújtja át. Annakellenére, hogy a grúz–magyar kapcsolatok nem új keletűek, több felvilágosult utazónk, nyelvészünk és művészünk építette, egyengette ezt az utat és ezeket a szálakat — a Kaukázus hóborította hegyei és a Fekete tenger partján élő nép homályba burkoltan jelenik meg csak előttünk. Még azok előtt is, akik más országok, népek történelmében, művészettörténetében járatosak és hitelesen tájékozottak: Grúzia — kuriózum.

Cs. Tompos Erzsébet szakmai szűkszavúságában is igyekszik közel hozni az elmúlt korok fejlődéstörténe-

tét, a grúz művészi alkotótevékenység sajátos, oly sokféle kultúra által beoltott, mégis egyéni megnyilvánulásait. Közel hozza magát a népet, amely az egymást váltó háborúk időszakában, amikor a „hivatásos” kultúra teremtői elhallgatnak, és az egységes művészi alkotótevékenység hanyatlásnak indul — a gazdag művészi hagyományokat népművészeti szinten élteti és fejleszti tovább.

Egészében véve a kiadvány szép, reménykeltő népművelő vállalkozás. Valóban egyike azoknak, amelyek: *okosan tanítanak és esztétikusan oktatnak.*

Urbán Nagy Rozália

AZ 1972. ÉVBEN MEGJELENT KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

A folyóirat szerkesztősége Otto Demus-t köszönti 70. születésnapja alkalmából (89. l.)

A műemlékvédelem történetéről és jelenéről ír Walter Frodl. (90. l.)

A képzőművészet történelmi technológiája Franz Eppel-től. (95. l.)

Fényképezés és műemlékvédelem Ausztriában. Történelmi visszapillantás. (102. l.)

A velencei Sz. Márk templom alapozási és strukturális kérdéseiről ír Fernando Forlati. 8 képpel. (106. l.)

A bécsi városmag archeológiai szempontból Herta Ladenbauer-Orcel. 1 képpel. (114. l.)

Középkori teremépítési típusok. 2 képpel. (118. l.)

Deitmannsdorf Sz. János templomának falfestményei. Schöder mester egy további műve. 8 képpel. (123. l.)

Krems plébániatemplomának gótikus Sz. Anna szobra és annak újra felállítása a 18. században. 5 képpel Marlene Zykan. (130. l.)

Michael Pacher St. Wolfgang-beli oltárának restaurálási kérdéseiről ír Gertrude Tripp. 8 képpel. (134. l.)

Albrechtsmeister és Conrad Laib Technológiai kérdések. 11 képpel. (143. l.)

Két 17. századi faszobor Alt. Weitrá-ból. Waltrude Oberwalder-től. 4 képpel. (154. l.)

Megfigyelések Bernini Sz. Péter oszlopsorairól. 8 képpel. (160. l.)

Jenő főherceg bécsi palotájának restaurálási munkái. 8 képpel. (166. l.)

Kremsmünster apátság haltartó medencéje. 7 képpel. (172. l.)

Oberstrum volt udvari plébánia-kápolnájának festményei. Georg Kodolitsch tanulmánya. 2 képpel. (179. l.)

Norbert Wibiral méltatja Otto Demus: Byzantinikus művészet és a nyugat című műveit. (184. l.)

Sz. Kálmán síremléke és hatása a középkori baldachinos síremlékekre. 8 képpel. (1. l.) Ewa Smiczinska-Stolotól.

Ornamentikus középkori padlófedő lapok Lillienfeld kolostorban. P. Felisz Vongrey-től. 30 képpel (9. l.)

Wien tört. múzeuma: „Feltámadás” reliefjéről újabb megállapítások. E. Bacher-től. 7 képpel. (24. l.)

Hieronymus-relief Liechtenstein várából Géza Hajós-tól. 26 képpel. (32. l.)

Néhány monumentális olasz festményről ír Günther Heinz. 4 képpel. (53. l.)

A beérkezett könyvek közt: Susanne Urbach: Frühniederländische Tafelbilder. (88. l.)

Alte und Moderne Kunst

Illuzionizmus az osztrák barokk tetőfestészetben a tárgya Wilhelm Mrazek cikkének. 8 képpel (120/2.)

18. századi festészet Morvaországban a brünni Mahrische Galerie gyűjteményében. Vlasta Kratinova cikke. 15 képpel. (9. l.)

David Roentgen Brüsszelben Claire Lemoine Isabeau cikke. 10 képpel. (20. l.)

Későgótikus festészet Salzburgban Abin Rohrmoser-től. 12 képpel. (121. l.)

„Thetis nászútja” Maulbertsch eltűnt kompozíciója Kurt Rossachertől. 5 képpel, ezekből egyik Czetter Sámuel rézmetszete. (21. l.)

Barokk elefántcsont-szobrászat a müncheni Bayerisches Nationalmuseumban Alfred Schödlertől. 24 képpel. (122/1.)

Id. Lucas Cranach metszeteiről ír Dornik-Eger. 10 képpel. (123/1. l.)

Id. Lucas Cranach művei a bécsi Képzőművészeti Akadémia Képtárában. Heribert R. Hutter cikke. 8 képpel. (8. l.)

Cranach: Krisztus a kereszten c. műveiről a bajor állami gyűjteményben ír Rudolf Kuhn. 3 képpel. (12. l.)

Josef Ignaz Mildorfer, tiroli barokk festő műveiről ír Kurt Rossacher. 14 képpel. (16. l.) (megjegyzések)

Conrad Laib u. n. organoszárnyaihoz a salzburgi Múzeum Carolino Augusteumban. Albin Rohrmoser-től. 22 képpel. (124. 125./6. l.)

Jakab Kaschauer sajátkezű madonnaábrázolásai Wolfgang Hofstätthertől. 13 képpel. (13. l.)

Stainhart fivérek elefántcsont reliefjeiről értekezik Christian Theuerkauff. 25 képpel. (22. l.)

Kunstchronik

Hermann Fillitz méltatja Josef Deer: Die Heilige Kron Ungarns c. könyvét. (10. l.)

A beérkezett új könyvek között: Géza Galvics: Program és műalkotás a 18. sz. végén. (23. l.) Moyzer Miklós: Torony. Kupola. Kolonnád. (23. l.)

Susanne Urbach: Frühniederländische Tafelbilder. (25. l.)

Internationales Kunsthistorisches Referateorgan címmel olvashatunk egy nemzetközi művészettörténeti bibliográfia létrehozására irányuló szervezkedésről. 1971 októberében a washingtoni National Gallerybe hívtak össze 34 résztvevőt, hogy megvizsgálják: lehet-e a „Reperatoire International de la Littérature Musicale” mintájára művészettörténeti bibliográfiát szerkeszteni. Az első füzet az 1974 évi irodalomról 1975-ben jelenik meg, de egy próbaszámot 1973 szeptemberében a granadai kongresszuson mutatnának be. A központi szerkesztést Michael Reinhart Williamstown vezeti. (30. l.)

Brabantbeli későgótikus kiállítások Löwenben és Herzogenbuschban. Paul Pieper referátuma. (31. l.)

A Kunstbibliothek Berlin tulajdonában levő kb. 5000 francia — főleg építészeti — rajz Ekhardt Berckenhagen által összeállított katalógusát ismerteti Werner Oechslin. 9 képpel. (37. l.)

Friedrich Herlin nordlingi oltáráról ír Johannes Taubert. 4 képpel. (57. l.)

Bernhard Kerber: Andrea Pozzo-ról írt könyvét méltatja Peter Vignau-Wilberg. 2 képpel. (73. l.)

Klaus Herding: Pierre Puget-ről írt könyvét bírálja Ursula Schlegel. 3 képpel. (212. l.)

Friedrich Herlin két újabb képét mutatja be Karl-Werner Bachmann. 2 képpel. (130. l.)

Heinrich Klotz Brunelleschi korai műveiről írt könyvéről ír Howard Saalman. (132. l.)

Mario Blanco művét: a 18. sz. festészete Sziciliában, Pietro Paolo Vasta freskói, méltatja Wolfgang Krönig. 3 képpel. (138. l.)

A beérkezett könyvek közt: László Gerevich: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. (150. l.)

A képzőművészeti irattár a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban ismerteti Horst Pohl. (157. l.)

Állagmegóvási munkák az Einhard's bazilikán Steinbach bei Michelstadt-nál. Otto Müller-től. 2 képpel. (159. l.)

Hans Koepf: Gótikus alaprajzok bécsi gyűjteményekben c. művét méltatja Rüdiger Becksmann. (161. l.)

1972. január 27-i Dürer Colloquiumot Nürnbergben ismerteti Axel Janek. (185. l.)

A heidelbergi óváros konzerválásának és regenerálásának problémái. Peter Anselm Riedl-től. 2 képpel. (218. l.)

Georges de la Tour kiállítását a párizsi Orangerie-ben ismerteti Vitale Bloch. 3 képpel. (222. l.)

Főiskolák és kutatóintézetek disszertációi. (224. l.)

Francesco Furini és köre rajzai, kiállítás az Uffizi-ban. 4 képpel. Christel Thiem referátuma. (272. l.)

Gerszi Teréz: A budapesti múzeum németalföldi rajzai c. művét méltatja Wolfgang Wegner. (281. l.)

Hans Reichle oltárának Augsburgban átalakítási terveihez. Bruno Busharttól. 3 képpel. (293. l.)

Oberelchingen templomában történt változásokról. Willibald Sauerländer írása. 6 képpel. (295. l.)

Dreizehnter Deutscher Kunsthistorikertag. Konstanzban 1972. április 11–14. Az előadások ismertetése. (303. l.) (Jegyzőkönyv 265. l.)

A würzburgi Residenz hat további dísztermének megnyitásáról. Heinrich Kreisel ismertetése négy képpel. (353. l.)

Feliratok gyűjtése, német akadémiák munkálatai. Renate Neumüllers-Klauser ismertetése. (357. l.)

XXIII. nemzetközi műtörténeti kongresszus Granadában anyagának ismertetése. (362. l.)

Jan Baegert — a cappenbergi mester műveinek kiállítása. Gundula Tschira-van Oyen referátuma 6 képpel. (381. l.)

Albert Kutal: Gotische Kunst in Böhmen c. művének méltatása Hans Peter Hilgertől. (387. l.)

Weltkunst

Domenico Guidi 17. századi szobrász modelloja a hamburgi múzeum új szerzeménye. 1. képpel. (11. l.)

A montreali múzeum Tillman Riemenschneider egy Sz. Sebestyén szobrát szerezte meg. 1 képpel. (18. l.)

A New York-i Knodler & Co képkereskedés tulajdonoscserejét vizsgálja Fritz Mugass. (18. l.)

A bécsi Dorotheum 1971. decemberi aukcióján 17. századi németalföldi képek 100 000 — 300 000 \$ közti áron keltek el. (21. l.)

Grünwald két képét megszerezte a Karlsruhei Kunsthalle. 1 képpel. (277. l.)

François Boucher: Marquise de Pompadour képmását, J. M. Nattier: Marquise de Baglion arcképét és Jacques Louis David: Marquise de Sorey portróját a Bayerische Hypotheken und Wechselbank megvásárolta és a müncheni Pinakothekben letétként helyezte el. 3 képpel. (357. l.)

Würzburg múzeumával foglalkozik több cikk. Különösen érdekes a múzeum Bozetti-gyűjteményével foglalkozó Hans Peter Trenchel tollából. Ebből megtudjuk, hogy 131 ilyen szoborvázlat van a múzeumban és hogy soknak mestere Johann Wolfgang von der Auvera és Johann Peter Wagner. 2 képpel. (830. l.)

Georges de la Tour párizsi kiállításáról referál Günter Metken. 1 képpel. (840. l.)

Ivan Nikolenko-nál Párizsban rendezett ikonkiállításról (60 db) referál Wolfgang Sanré. 1 képpel. (841. l.)

A nemrég elhalálozott Roberto Longhi alapítvány céljaira hagyományozta 20—25 000 kötetes művészeti könyvtárát, 60 000 fényképből álló fényképtárát (összehasonlításképpen: a firenzei Művészettörténeti Intézet 150 000 fényképpel rendelkezik építészettel együtt, Berenson

fotótára 600 művésznevet tartalmazott, Longhié 5000 nevet), valamint 200 műtárgyat. Évente 12 hallgatónak jut stipendium. (904. l.)

A bécsi Dorotheum aukcióján ismét németalföldi 17. századi festők képei voltak keresettek. Így Jan van Goyen képe 600 000 S-ra, Molenaer képe 100 000 S-ra ment fel. Lucas von Uden műve 200 000 S-t (Valerio Castello képe 45 000 S-t) ért el.

Fontainebleau-ról mint az észak Olaszországról ír Günter Metken. 2 képpel. (1738. l.)

Frans Hals-ról és az egész Hals festőcsaládról ír Dr. Heinrich Fuchs. 11 képpel. (1740. l.)

Januarius Zick: „Hermes a szobrászműhelyben” c. képéről értekezik Othmar Metzger. 3 képpel. (1825. l.)

Raffaello egy Madonnáját Norton Simon észak-amerikai gyűjtő 3 millió dollárért vásárolta meg. (1888. l.)

Pantheon

Charles Sterling értekezik Lukás Moser „Tiefenbrunnen oltár képéről”. 16. képpel. (19. l.)

Jodocus a Winghe rajzaival foglalkozik Georg Poensgen tanulmánya. 10 képpel. (39. l.)

„Caravaggio és követői” c. clevelandi kiállításról referál Alfred Werner. 4 képpel. (69. l.)

A prágai Parler-körhöz tartozó kőmadonna a kölni Dömbel. Hans Peter Hilger tanulmánya. 16 képpel. (95. l.)

A Flémallei Mester-től „Mária házassága” c. kép a Pradóban a tárgya Graham Smith tanulmányának. 18 képpel. (115. l.)

Hercules Seghers „Folyóvölgye” c. képéről ír Eduard Trautschold. 5 képpel. (144. l.)

Aloys Senefelder, a litográfia feltalálójának 200. születésnapja alkalmából a Deutsches Museumban kiállítás nyílt 1972 februárjában, amelyet előbb Offenbachban és Kaiserslauternben mutattak be. Cikkíró emlékeztet a Staatliche Graphische Sammlung München 1961. évi hasonló tárgyú kitérő katalógusára. (153. l.)

Tilman Riemenschneider Sz. Sebestyén szobrát szerezte meg a montreali múzeum. 1 képpel. (164. l.)

Parmigianino rajzainak 1971. évi megjelenéséről A. E. Popham tollából referál L. Frohlich Bume. 3 képpel. (168. l.)

Giovanni Pisano Kelet-Berlinben levő kőmadonnájáról értekezik Mase Seidel. 17 képpel. (181. l.)

Ismeretlen 17. századi német festményeket szovjet gyűjteményekből mutat be Michael J. Liebmann (Pau-diso stb.) 4 képpel. (217. l.)

17. századi németalföldi rajzokat állítottak ki a londoni Victoria and Albert Museumban Frits Lugt gazdag gyűjteményéből. 2 képpel. (237. l.)

A firenzei Fortezza da Basso-ban bemutatott restaurálás kiállítását ismerteti Hanna Kiel. 5 képpel. (243. l.)

G. B. Piranesi rajzok kiállítása a Columbia Universityben New York. 1 képpel. (246. l.)

Ezer év művészete Magyarországon — kiállítás a leningrádi Ermitázsban. Ismertetés Victor Antonovtól. (248. l.)

Leonard Kern monográfia Elisabeth Grünwald-tól. Méltatás Lise Lotte Möller-től (252. l.)

Reims és Laurin által Párizsban megtartott aukció áraiból: Dronais 18. századi francia festőtől gyermek-arckép 41 000 fr., Greuze-től Gesztenyeárus, lavírozott tus 34 005 fr., kékruhás nő portréja Roslin-től szignálva 58 000 fr. (260. l.)

11. századi reliefek csoportja Konstantinápolyból. Hans Belting tanulmánya. 13 képpel. (263. l.)

Segna de Bonaventura szerepe Duccio műhelyében. Janus H. Stubblebine-től 12 képpel. (272. l.)

Luttichi szobrok a 14. századból Paul Pieper tanulmánya. 12 képpel. (283. l.)

Rogier van der Weyden Sz. Hubertus képei Ottmar Kerbertől. 6 képpel. (292. l.)

Marquise de Pompadour és marquise de Baglion képmásairól ír Johann Georg Prinz von Hohenzollern. 8 képpel. (300. l.)

Rajna és Maas környéki művészetet 800—1400 közötti évekből mutattak be Kölnben 4 képpel. (326. l.)

Francesco Fuini és körének rajzait állították ki az Uffiziban. Hanna Kiel referátuma 4 képpel. (336. l.)
Johann Michael Rottmayer műveiről Edward A. Maser tollából megjelent művet méltatja Gönther Heinz. (344. l.)

15. századi kölni festő 12 kis képből álló táblaképét mutatja be H. Musper. 7 képpel. (366. l.)

Fából faragott későgótikus brabanti Mária-szobor a tárgya Hildegard Rademacher-Chorus tanulmányának. 9 képpel. (373. l.)

Giandomenico Tiepolo művét ismerteti Lionello Puppi. 5 képpel. (382. l.)

Emanuel de Witte 1963-ban megjelent oeuvre katalógusához kiegészítésül 3 további művét közli Ilse Manke 4 képpel. (389. l.)

Johann Heinrich Schönfeld ismeretlen korai művét mutatja be Herbert Péce. 3 képpel. (401. l.)

Louvain múzeumában későgótikus szobrok Brabantból voltak kiállítva. Robert Didier-től. 4 képpel. (405. l.)

A bécsi Österreichische Galerie osztrák középkori művészetet felölelő katalógusa megjelent Elfriede Baum szerkesztésében. (424. l.) Theodor Müller méltatása.

Maerten van Heemskere koppenhágai kiállításának katalógusát ismerteti Wolfgang Wegner. (427. l.)

Pierre Puget francia szobrászról Klaus Herding tollából megjelent könyvet ismerteti Klaus Lankheit. (429. l.)

V. V. Reiner cseh festőről Pavel Preiss tollából megjelent könyvet ismerteti B. Kerber. (430. l.)

Michelangelo Herkules szobra Fontainebleau-ban. Liliane Chatelet — Lange cikke. 14 képpel. (455. l.)

Rembrandt rajzról ír Werner Sumowski. 3 képpel. (481. l.)

Giambattista Tiepolo Királyok imádása c. karcáról ír Mario Santefaller. 11 képpel. (484. l.)

Jacques-Louis David műve, marquise de Sorey de Thélusson képmása a tárgya Erich Steingraber tanulmányának. 3 képpel. (493. l.)

Mostra del Restauro, Pisa már hatodikban. Wolf Dieter Dube referátuma. 5 képpel. (507. l.)

Késő gótika kiállítás Salzburgban. Gisello Scheffler referátuma. 1 képpel. (510. l.)

Gerszi Teréz: 16. századi németalföldi rajzok a budapesti múzeumban 1971. Pozitíven értékelő ismertetés R. A. d'Hulsttől. (521. l.)

Das Münster

Dürer „imádkozó kezei”-ről írt tanulmányt Hermann Bauer. 16. képpel. (43. l.)

Münchenben tanácsadó egyesülés alakult gyűjtés és muzeológia kérdéseiben. (53. l.)

Az összehasonlító művészetkutató társaságban Dr. Géza Hajos tartott előadást „A pécsi katedrális román szobrai és Magyarország művészete a 12. században” címmel. (56. l.)

Bolognában egy „Alvó Amor” szobor van a Conti család birtokában, amelyet újabban Michelangelo művének tartanak. (82. l.)

Centro Di Piazza de'Mozzi, in 50125 Firenze nemzetközi dokumentációs központtá alakult, amelyet bárki igénybe vehet. (184. l.)

Claus Zoege von Manteuffel, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606—1666 c. művét méltatja Alfred Schädler. (200. l.)

Szent István szarkofágjáról és annak ikonográfiájáról ír Bogyay Tamás. 6 képpel. (307. l.)

Középkori illusztrált kéziratok könyvekről értekezik Pter Bloch. 7 képpel. (325. l.)

Rembrandt Krisztus képeihez közöl megjegyzéseket Herbert von Einem. 10 képpel. (349. l.)

Poussin lépcsőn ülő Madonnájához fűz megjegyzéseket Günter Bandmann. 10 képpel. (361. l.)

Az Aachener Kunstblätter Bd 41/1971-ben a jáki templomról ír R. Crozet. (396. l.)

Zeitschrift für Kunstgeschichte

Keresztény halszimbólumok kezdettől a középkorig Liselotte Wehrhahn-Stanch cikke. 48 képpel. (1. l.)
Bécsi örmény kézirat kánonablái Elisabeth Klemm-től. 32. képpel. (69. l.)

S. Giovanni in Laterano homlokzatához készült tervek Bibienától stb. Sabine Jacob cikke. 12 képpel. (100. l.)

Wilhelm Schlink: Zwischen Cluny und Clairvaux. Burgund építészet a 12. században. Méltatás Dethard von Winterfeld-től. (118. l.)

Willibald Sauerländer: Gotische Skulptur in Frankreich 1140—1270. Méltatás Gerhard Schmidt-től. 23 képpel. (124. l.)

Pontormo freskója Poggio a Caiano-ban. Mathias Winnertől. 13 képpel. (153. l.)

Két kölni karmelita templom Hilda Lietzmann-től. 15 képpel. (198. l.)

A berlini Akadémia Kiállítások katalógusai 1786—1850. Feldolgozta Helmut Börsch-Suppan Georg Friedrich Koch méltatása. (249. l.)

Ugo da Carpi velencei ideje és újabb atribúciók Peter Dreyer-től. 15 képpel. (282. l.)

Michelangelo „Dávid”-ja Charles Seymour Jr.-tól. Herbert von Einem méltatása. (313. l.)

Az 1971. év bibliográfiája. Összeállította Hilda Lietzmann.

Deutsche Kunst und Denkmalpflege

A bolognai történelmi központ fenntartásának terveze. Astrid Debold Kritter-től. 20 képpel. (1. l.)

Az udvari kertek kérdése és a hadi múzeum építése Münchenben. 18. képpel Manfred F. Fischertől. (25. l.)

Részletmunkák a nymphenburgi kastély homlokzatának helyreállításánál Peter Vierltől. 8 képpel. (43. l.)

Korrozio a müncheni Residenz bronzain. Josef Riederertől. 9 képpel. (49. l.)

A pusztító levegőszennyeződés mérése a freiburgi Münsteren G. Rönicke és R. Rönicke-től. 5 képpel. (57. l.) Heft 2 pótlandó.

La Revue du Louvre

Pieter van Steenwijck hangszeres Vanitas csendéletei A. P. de Mirimondtól. 16 képpel. (7. l.)

Domenico de Parisnak tulajdonított 15 század végéről való színes olasz terracotta relief. Jean Gaborit-től. 1 képpel. (35. l.)

Severo da Ravenna bronz kisplasztikája. Sz. Kristóf. Bertrand Jestaz-tól. 17 képpel. (67. l.)

Jan van Scorel művéről Jacques Guillonet-től. 6 képpel. (79. l.)

Georges de la Tour kiállítása Benedict Nicolsontól és Christopher Wright-től. 6 képpel. (131. l.)

Jacques Sarrazin vallásos szobrai a Louvre-ban. Jacques Thirion-től. 14 képpel. (145. l.)

Eugenio Lucas és Goya követői. Jeannine Baticle-től. 6 képpel. (163. l.)

XVII—XVIII. századi olasz és francia festmények a francia vidéki múzeumok új szerzeményei. Sok képpel. (283—349. l.)

Gazette des Beaux-Arts

Cluny II. apszisa és kórusa. 8 képpel. (5. l.) Kenneth John Conant-tól.

A Versailles-i palota homlokzatának szobrai. François Souehal-tól. 167 képpel. (65. l.)

A laoni katedrális építészeti összefüggései. Pierre Heliottól. 18 képpel. (193. l.)

Philippe de Champaigne vallásos és allegorikus tárgyú képei után készült rajzmetszetek. Bernard Dorivaltól. Sok képpel. (VII—VIII. 5. l.)

Ismeretlen Velazquez portré José Lopez-Rey-től. 11 képpel. (61. 1.)
 Trecenobeli firenzei freskó. 6. képpel. (91. 1.)
 Templombelső-tervek Oppenordtól. 12 képpel. (97. 1.)
 Champmol templomának 1400 körüli kapuzatáról ír Alain Erlande Brandenburg. 8 képpel. (IX. 121. 1.)
 Georges de la Tour kiállításról az Orangerie-ben ír Daniel Wildenstein, F. G. Pariset, R. Picard, H. Adhémar és H. Morembert. 17 képpel. (X. 205. 1.)
 A Berthenoux oszlopfejek és a Saint Benoit. Sur-Loire-i műhely a XI. században E. Vergnolle-től. 18 képpel. (XI. 249. 1.)
 Toulous-i barokk építészet. Y. Braundtól és B. Tollontól. 10 képpel. (261. 1.)
 III. Henrik Velencében Nicolas Ivanoff cikke. 15 képpel. (XII. 313. 1.)

Supplément à la Gazette des Beaux-Arts: La Cronique des Arts

A 18 angol nemzeti múzeumban január 3-tól kezdve belépti díjat kell fizetni, ami évenként egy millió fontot fog jövedelmezni. (I. 4. 1.)
 Az olasz kormány, hogy ne csak a külföldi pénzzel mentse meg Velencét, e célra 60 milliárd lírát szavazott meg. (5. 1.)
 Az irkutszki múzeumnak juttatták Terbruggen és Segers egy-egy művét. (5. 1.)
 Jugoszlávia művészete kiállítás, amelynek nagy sikere volt a párizsi Grand Palais-ban, elvitték Szarajevoba is, ahol 300 000 látogatója volt és gazdag katalógusa. (19. 1.)
 A. E. Popham: Parmigianino könyvét méltatja Germain Bazin. (21. 1.)
 Alfred Stange: Donauschule könyvét méltatja B. Lossky. (22. 1.)
 Donald Posner: Annibal Carracci könyvét ismerteti Germain Bazin. (22. 1.)
 Különböző múzeumok új szerzeményei. Sok képpel. (II. 2. 1.)
 55 db XII. századi francia oszlopfőt szerzett az ottawai nemzeti galéria Franciaországban. (9. 1.)
 18. századi angol szobrászat Victoria and Albert Múzeumbeli 52 darabjáról szerkesztett katalógust Margaret Whinney. (9. 1.)
 A Louvre Flore szárnyának igénybevétele során megnyitották a 17. és 18. századi francia szobrászat terméit. (IV. 2. 1.)
 A washingtoni National Gallery 400 000 fotót műtárgyakról vásárolt meg. (8. 1.)
 Corrado Giacquintora vonatkozó írások gyűjteményei (12. 1.)
 Szenes Árpád kiállítás volt Orléans-ban. (19. 1.)
 Caravaggio és követői kiállítás volt Clevelandban. A katalógusban mind a 81 darab illusztrálásával. (20. 1.)
 Ismeretesen Urbach Zsuzsa: Régi németalföldi mesterek magyar múzeumokban c. műveiről. (28. 1.)
 Chicago múzeuma 9 krétarajzát G. B. Piazzettának szerezte meg. Ezek a Régnenstein alapítvány ajándékai. (V—VII. 9. 1.)
 Illusztrált kéziratokból gazdag kiállítást rendezett a Purpont Morgan Library. (25. 1.)
 A Columbia egyetem nagy Piranesi kiállítást rendezett. (25. 1.)
 Az osztrák múzeumok és az ICOM tevékenységéről tudósít a Mitteilungsblatt der Museen Österreichs. (VII—VIII. 7. 1.)
 Cambridge múzeuma Carlo Dolei két művét kapta. (11. 1.)
 A meghalt tudós villájában Firenzében megalakult az Istituto Longhi 20 000 kötet könyvvvel és 60 000 fényképpel. (13. 1.)
 Regisztrálja Németh Lajos előadását Csontváry Tivaddarról a párizsi Magyar Intézetben. (18. 1.)
 Prof. Fiocco elhalálása után Prof. Rodolfo Palluchini lett a velencei Cini Intézet igazgatója. (18. 1.)
 A Van Gogh kiállításnak az Orangerie-ben 400 000 látogatója volt. (22. 1.)

Basel múzeuma száz régi rajzát, 15. és 16. századi mesterek munkáit díszes kötetben adta ki a Société de Baigne Suisse. (IX. 12. 1.)
 Jan Bascert 90 műve közül 51-et állítottak ki Cappenbery kastélyában. (20. 1.)
 A drezdai Albertinumban kiállítást rendeztek az 1550—1650 közötti európai tájképfestészetből, melyen budapesti kölcsönanyag is szerepelt. (21. 1.)
 „Settecento a Ferrara” kiállítást rendezett a ferrarai múzeum igazgatója a Palazzo dei Diamanti-ban. (24. 1.)
 120 barokk kori tájképből rendeztek kiállítást Prágában, melyen budapesti kölcsönanyag is szerepelt. (24. 1.)
 Egon Verheyen ír Isabella d'Este mantuai studiójáról. (27. 1.)
 Francois Souchal méltatja Charles Avery: Florentine Renaissance Sculpture c. könyvét. (27. 1.)
 Giulia Lama-ról Rudolf Paluchinni értekezik. (29. 1.)
 1470 körüli, 51 képpel illusztrált imakönyvet szerzett meg a Bibliothèque Nationale (X. 2. 1.)
 „Eugenio Lucas és Goya követői”. Kiállítás Castros múzeumban, majd Lille-be is elviszik. (51. 1.)
 17. századi németalföldi festők 110 életkép-rajzát állították ki Washingtonban és más USA városokban. (20. 1.)
 A „Firenze Restaura” kiállításnak 1 150 000 látogatója volt. 20 000 katalógust adtak el. (21. 1.)
 A nürnbergi Dürer kiállítás katalógusából 73 000 példányt adtak el. (XI. 2. 1.)
 Franciaországban jelenleg kb. ezer múzeum van. (2. 1.)
 Gerevich László: Buda és Pest a középkorban c. művét méltatja Germain Bazin. (8. 1.)
 A Sutherland gyűjteményből a British Museum és Oxford múzeuma Carracci rajzokat vásároltak. (8. 1.)
 Regisztrálja magyar művészek retrospektív kiállításai közül Megyeri Barna, Kádár Béla és Szobotka Imre tárlatait. (19. 1.)
 Prágában kiállították az Ermitázs tulajdonából 120 régi nyugat-európai festő rajzát. (20. 1.)
 Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18—19. század fordulóján c. művét méltatja Boris Lossky. (29. 1.)
 Berda Ernő, Kondor György és Szalay Lajos kiállításait a Magyar Nemzeti Galériában ismerteti. (XII. 14. 1.)

Bulletin Monumental

Római kori szulpturák Haute-Provence-ban. Jacques Thirion-tól. 44. képpel. (7. 1.)
 Négy római kori szoboroszlop a kölni Sauermondt-múzeumban. Walter Cahn-tól. 2 képpel. (45. 1.)
 Ásatások a Marseille-i Saint Victor kolostorban. Marcel Durliat-tól. 2 képpel. (51. 1.)
 A Chronique-ban Ásatások és leletek: Celles-ben archeológiai kutatások. (57. 1.)
 Preromán építészet: Preromán kápolnák négyszögű kórssal Herault tartományban. (58. 1.)
 Gótikus építészet: cisztercita apátság Roche-ban. (58. 1.)
 Saint père de Chartes. (60. 1.)
 Preromán és román szobrászat: Saint-Louand pillere (62. 1.) Saint-Martin de Monnaie reliefje. (62. 1.) Saint-Michel de Cuxa kolostora (62. 1.) Conques faragott díszítményei (62. 1.) Gótikus szobrászat: Maubuisson főoltára. (63. 1.) A langresi sírbatétel és Claus de Werve. (64. 1.) Morogues szobrai. (64. 1.) A strasbourg-i katedrális Saint-Laurent kapuzata (65. 1.)
 Falfestmények: az avignoni Pápák palotájának freskói. (66. 1.)
 Ikonográfia: a beaulieu-i kapuzat (70. 1.)
 Könyvszemle (72. 1.)
 A Ciudad Rodrigo Katedrális (1100 k.) René Crozet-től 9 képpel. (97. 1.)
 A Chateaudun kastély Sainte-Chapelle-je. Monique Martin Demezeltől. 10 képpel. (113. 1.)
 A Chapelle des Minières Sírbatétele. Annie Cloulástól. 7 képpel. (129. 1.)

A Compostelai Katedrális francia kapuja. Marcel Durlíattól. 8 képpel. (138. 1.)

A Chornique-ban: Architecture wisigotique portugál templom. (149. 1.)

Román kori építészeti:

Layrac temploma (150. 1.)

Gótikus építészeti:

A laoni katedrális (150. 1.)

Saint-Thierry és a Champagne gótikus építészete (151. 1.)

Délfrancia, spanyol és portugál templomok (152. 1.) Építészeti: Alet katedrális. (153. 1.) Építészeti Angliában Escomb temploma (154. 1.) Roger püspök monumentális műve. (155. 1.)

Szobrászati: Département de Gers. (156. 1.) Egy Ezéchiél szobor. (156. 1.) Rusztikus szobrázások Seissan-ban. (157. 1.) Művészek: 14. és 15. századi párizsi művészek. (157. 1.) Falfestmények: Avignonban újabban feltárt festmények. (157. 1.)

Miniaturák: 11. századi illusztrált kalandárium a British Museumban. (158. 1.) Jean Colombe Livre d'heures-je. (158. 1.)

Ikonográfia: S. Sernin de Toulouse. (160. 1.) Laon-kapuzat. (160. 1.)

Könyvszemle.

Toul katedrálisának építése. Első rész. A 13. századi munkálatok Alain Villes-től. 8 képpel. (179. 1.)

Houdan donjonja. Jacques Harmandtól. 10 képpel. (191. 1.)

A Saint-Chapelle „Mária a gyermekkel” elefántcsont szobrocskája. Danielle Gaborit-Chopintól. 8 képpel. (213. 1.)

Saint-Marie de Besalu. 4 képpel. (225. 1.) Marcel Durlíattól.

Kolduló rendek gótikus templomai Közép-Itáliában. Pierre Héliottól. (230. 1.)

Chronique:

Preromán művészet: Palais de Compiègne-ben. Kopasz Károly kápolnája. (240. 1.)

Román kori építészeti: Új adatok Saint Savin apátsági templomához. (240. 1.) Kataloniai egyházi építészeti. (241. 1.)

Klasszikus építészeti: Roche-sur-Yon temploma. (242. 1.) Polgári építészeti: Poitou erődkastélyai. (242. 1.) Vienne régi házai. (243. 1.) Pritiers kastélyáról. (244. 1.)

Gótikus szobrászati: Három 14. századi párizsi szobrász. (244. 1.) Jean de Liège szobrász. (246. 1.) Temetési szobrászati: Fontevrauld mint temetkezési hely. (247. 1.) Szent Lajos sírja. (247. 1.)

Ikonográfia: Palma de Majorca angyala. (249. 1.) S. Pedro de la Nave ikonográfiai programja. (249. 1.) Az Énekek éneke illusztrációja. (250. 1.)

Falfestés: Román falfestmények Andorrában. (251. 1.)

Történelmi és archeológia: Templomok felszentelése mint adat. (252. 1.)

Ferrières-en-Gatinais temploma. Lydwine Saulnier-től. 12 képpel (267. 1.)

Dekoratív szobrászati V. Károly alatt. Alain Erlande-Brandenburg-tól. 42 képpel. (303. 1.)

Cronique:

Ásatások és leletek: Ásatás Psalmodiban. (352. 1.) Pre-román művészet: Konstruktíók Sancho el Mayor-ban. (353. 1.)

Román építészeti: Saint Martin du Canigou kolostor kezdeti. (353. 1.) Arthous apátság restaurálása. (353. 1.)

Kipon katedrálisának főhajója. (355. 1.)

Polgári és katonai építészeti: Saint-Bénézet híd Avignonban. (358. 1.) Soufflot és a Saint Genevieve templom. (359. 1.)

Falfestészeti: Falfestmények feltárása az atlanti Pireneusokban. (364. 1.) Ikonográfia: A román korszak végén. (367. 1.)

The Art Bulletin

Korai könyvminiaturákkal foglalkozik Harry Bober cikke. 31 képpel. (1. 1.) Robert Branner cikke. 11 képpel. (24. 1.) és Alelaide L. Bennet cikke. 13 képpel. (31. 1.)

Giovanni dal Ponte két triptychonjáról ír Curtiss Shell. 9 képpel. (41. 1.)

Tizian „Európa elrablása”-nak forrása. Donald Stone Jr.-tól. 1 képpel. (47. 1.)

Beérkezett könyvek közt: Moyzer Miklós: Torony, kupola, kolonád. (123. 1.)

Madonnáról korai könyvminiaturákon ír Martin Werner. 7 képpel. (129. 1.)

Bramante képről: Krisztus az oszlopnál. Chiaravalleben értekezik Germano Mulazzani. 3 képpel. (141. 1.)

Michelangelo az építészetről Dávid Summers tanulmánya. (146. 1.)

Bernini halála Irving Lavin cikke. 23 képpel. (159. 1.)

J. A. Gere: Taddeo Zuccaro rajzai. Méltatja Loren Partridge. (215. 1.)

A beérkezett könyvek közt: Maricher Giovanni: Bronzetti Veneti del Rinascimento.

Urbach Susan: Early Netherlandish painting in Hungarian Museums. (237—238. 1.)

Örményországi keresztény építészeti alapjai W. Eugene Kleinbauer tanulmánya. 24 képpel. (245. 1.)

Rodolfo Palluchini: Tiziano. A könyvet méltatja Philip Hendey. (350. 1.)

Erwin Panofsky: Problems in Titian. A könyvet méltatja Michelangelo Muraro. (353. 1.)

Wilhelm Weber: A History of Lithography. Mélt.: Alan Fern. (372. 1.)

A Consistorium termeinek ikonográfiája a sienai Palazzo Publicoban.

Marianna Jenkin tanulmánya. 30 képpel. (430. 1.)

Otto Demus: Byzantine Art and the West. Méltatás Hans Belting-től. (542. 1.)

John Pope-Hennessy: Raphael és Luetpold Dussber: Raphael. Mindkettő méltatása Egon Verheyen-től. (550. 1.)

The Art Quarterly

Piero della Francesca „Krisztus megkeresztelése” c. képében Concordia alakja. Marie Tanner tanulmánya. 15 képpel. (1. 1.)

Egy Petrus Christus kép problémáiról ír Peter H. Schabacker. 7 képpel. (103. 1.)

Caravaggio utáni rajzokkal foglalkozik Alfred Moir. 25 képpel. (123. 1.)

Cornelis van Haarlem képekről ír Wolfgang Stechow. 10 képpel. (165. 1.)

Duccio problémáival foglalkozik James H. Stubblebine. 27 képpel. (239. 1.)

Cinquecento-beli mozdulat teoretikus kérdéseiről ír David Summers. 14 képpel. (269. 1.)

Rafael „Transfiguratio”-ja és Leonardo hagyatéka. Kathleen Weil. Garriss Posner-től. 17 képpel. (343. 1.)

Jan van Eyck Arnolfini portréjáról. Peter H. Schabacker-től. 3 képpel. (375. 1.)

Tizian Pietájának építészeti jelentősége. Kate Dorment-től. 17 képpel. (399. 1.)

Sir John Pope Hennessy: Raphael. A művet Kurt W. Forster méltatja. (427. 1.)

Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei 1972. április—június. Sok képpel. (434. 1.)

The Burlington Magazine

Antonello Gagini-nek tulajdonított „Szálkahúzó” bronz szobor. James David Draper tanulmánya. 5 képpel. (55. 1.)

Dürer ünneplése 1971-ben Michael Levey összefoglalása. 1 képpel. (63. 1.)

Hogarth kiállításáról a Tate Gallery-ben referál Ronald Pantson. 7 képpel. (70. 1.)

Thomas Frye (1710—1762) angol festő. Michael Wynne tanulmánya. 13 képpel. (79. 1.)

Vincenzo Tamagni rajzokat ismertet Andrée Hayum. 8 képpel. (87. 1.)

Caen új múzeumát mutatja be Anthony Blunt. 1 képpel. (88. 1.)

Két vázlat Simon Vouet a Sz. Peter templomban levő oltárképéhez. Erich Schleiter-től. 8 képpel. (91. 1.)

Idősebb David Teniers-ről E. Dunerger és H. Vlieghe által írt könyvet méltatja Malcolm Waddingham. 2 képpel. (96. 1.)

Caravaggio-követők kiállítása Clevelandban. Benedict Nicolson referátuma. 3 képpel. (113. 1.)

Giovanni Benedetto Castiglione kiállítás Philadelphiában. Charles Dempsey cikke. 4 képpel. (117. 1.)

Arnolfo di Cambio-tól Annibaldi kardinális síremléke. Julian Gardner tanulmánya. 12 képpel. (136. 1.)

Sebastian Concatól „Mária Magdolna utolsó áldozása”. 4 képpel. Timothy Clifford-tól. (142. 1.)

Canova műhelygyakorlata. I. A korai évek. Hugh Honourtól. 7 képpel. (146. 1.)

Rubens „Venus ünnepe”. Philipp Fehl-től. 3 képpel. (159. 1.)

Aránytanulmányok. J. J. Winckelmanntól. Hanno-Walter Kruft cikke. 1 képpel. (165. 1.)

Baciccio művekről ír Ann T. Lurie. 17 képpel. (107. 1.)

Emlékezés Rudolf Willkowerre. Howard Hibbard-tól. (173. 1.)

Emlékezés Giuseppe Fiocco-ra. Terence Mullaly-tól. (177. 1.)

A berlini Kunstbibliothek francia rajzainak katalógusával foglalkozik Anthony Blunt. (178. 1.)

Richard Krautheimer: korakeresztény, középkori és reneszánsz művészet c. művét méltatja Paul Hetherington. (181. 1.)

Piazzetta rajzok a torinói könyvtárban. George Knox cikke. (183. 1.)

Referátum az Orangerie-beli La Tour kiállításáról. 189. 1.)

Velencei rajzok a Heim Galleryben Larissa Haskell-től. (193. 1.)

A beérkezett művek közt szerepel a Szépművészeti Múzeum Bulletinjeinek 34—35. száma. (198. 1.)

A Frick gyűjteményben levő Bellini kép Sz. Ferencről a tárgya J. M. Fletcher tanulmányának. 2 képpel. (206. 1.)

Canova műhelygyakorlata II. Hugh Honourtól. 12 képpel. (214. 1.)

Sebastiano Ricci Milánóban. Jeffery Daniels cikke. 8 képpel. (229. 1.)

Peter Cannon-Brooks méltatja Christel Thiem Gregorio Paganiról írt könyvét. (250. 1.)

Dosso és Battista Dosso-ról Felton Gibbons tollából megjelent könyvről ír Lionello Puppi. (251. 1.)

Az elhalt Roberto Longhi gyűjteményéről szóló Antonio Boschetto és mások által kiadott műről ír Vitale Bloch. (252. 1.)

Paolo Veronese elfelejtett freskójáról ír David Rosand. 3 képpel. (325. 1.)

A Frick és Gulbenkian gyűjtemények megjelent katalógusairól ír Keith Roberts. (405. 1.)

A Frick gyűjtemény katalógusának III. kötetét ismerteti Jennifer Montagu. (410. 1.)

Giuliano da Maiano által épített, Santa Maria del Sasso, Bibbiena melletti templomról ír Ludovico Borgo. (448. 1.)

Franciabigio egyik művét ismerteti Luisa Vertova. 6 képpel. (472. 1.)

Michael Sweerts ismeretlen önarcképét mutatja be Alfred Bader. 5 képpel. (475. 1.)

Emlékezés Talbot Rice ismert bizantinológusra Steven Runcimantól. (481. 1.)

Daniel Gardner (1750—1805) angol portrétista kiállításáról Kenwood-ban ír Keith Roberts. 1 képpel. (491. 1.)

Restaurált képek kiállítása Firenzében. Luisa Vertova cikke. 10 képpel. (492. 1.)

Georges de la Tour kiállítása az Orangerie-ben. Anthony Bluntól. 17 képpel. (516. 1.)

Fragonard Progress of Love sorozatáról értekezik Donald Posner. 12 képpel. (526. 1.)

Mather Brown (1761—1831) angol festőnek tulajdonított 26 rajzról ír Dorinda Evans. (534. 1.)

Michelangelo Medici-kápolnájához fűz újabb megjegyzéseket Paul Joannides. 10 képpel. (541. 1.)

Francesco Furini rajzaiból rendezett kiállítást az Uffizi. Malcolm Campbell referátuma. 6 képpel (571. 1.)

Sebastian del Piombo Pietájával foglalkozik Michael Herst cikke. 4 képpel. (585. 1.)

Elsheimer leltárat és más okmányait adja közre Keith Andrews. (595. 1.)

Elsheimer problémákkal foglalkozik Malcolm Waddingham. 11 képpel. (600. 1.)

Olasz szobrászati kiállítás a londoni Heim galériában. 25 képpel. Francesco Negri Arnoldi referátuma. (646. 1.)

A beérkezett publikációk között a budapesti Szépművészeti Múzeum 36. és 37. Bulletinjeinek tartalmát közli. (654. 1.)

Canova Venus szobrai Hugh Honourtól. 17 képpel. (658. 1.)

Charles de Wailly 18. századi francia építészeiről ír Allan Braham. 29 képpel. (670. 1.)

Görög újraéledő stílus építészetben. 8 képpel. (760. 1.)

5 Hubert Robert kép közli Jean Cailloux. (815. 1.)

James Gibbs 18. századi angol építész tervrajzai a cambridgei egyetemi épületek részére. 7 képpel. (842. 1.)

Rubens: David és Abigail képének változatai. Michael Jaffé tanulmánya. 3 képpel. (863. 1.)

Laurent de la Hyre újabban neki attribuírt néhány képéről ír Alastair Dunlop. 4 képpel. (870. 1.)

Az eladó és fényképen közölt műtárgyak közül megemlítendő Mino da Fiesole műhelyéből való stucco relief (XIII. tábla); Madonna Jacopo del Sellaitól (XXI. tábla); a misztikus házasság V. Salimbeni-től (XXVI. tábla); a pásztorok imádása Francesco Fontebassottól (XIV. tábla).

Január pótlandó.

Apollo

Hogarth művészetével foglalkozik a főszerkesztői cikk. 16 képpel. (2. 1.)

Új Hogarth attribúciót közöl Peter Willis. 5 képpel. (30. 1.)

Jan Baptist Nolckens műveiről ír M. J. H. Livesidge. 21 képpel. (34. 1.)

Variációk Tizian egy témája körül. A. C. Senter és D. Maxwell White-től. 10 képpel. (88. 1.)

Rubens egyik művéről ír Michael Jaffé. 12 képpel. (107. 1.)

Négy század spanyol festészet a Hispanie Society anyagán keresztül Hyatt Mayor-tól. 20 képpel. (252. 1.)

Spanyol szobrászat a Hispanie Society gyűjteményében. Beatrice Gilman Proske-től. 14 képpel. (283. 1.)

Cinquecento Velencében I. Cecil Gould-tól. 6 képpel. (376. 1.)

A Hammer Collection képei. Mahonri Sharp Young-tól. 16 képpel. (440. 1.)

A Hammer Collection rajzai Christopher White-től. 10 képpel. (457. 1.)

Cinquecento Velencében II. Cecil Gould-tól. 10 képpel. (464. 1.)

Cinquecento Velencében III. Cecil Gould-tól. 9 képpel. (VII. 32. 1.)

Russell gyűjtemény Amsterdamban, főleg 17. századi németalföldiekből. 15 képpel. (38. 1.)

Cinquecento Velencében IV. Cecil Gould-tól. 5 képpel. (106. 1.)

Újra felfedezett Veronese kép. Theodore Crombie-től. 8 képpel. (11. 1.)

Holland festészet a 18. században J. W. Niemeyer-től. 15 képpel. (386. 1.)

Holland szobrászat a 18. században. Pieter Fischer-től. 22 képpel. (396. 1.)

Román és gótikus művészet Kansas City-múzeumában. (Ugyanitt a következő cikkek tárgyai.) Marilyn Stokstad-tól. 13 képpel. (486. 1.)

Zurbarán és a manierizmus. Ralph T. Coe-től. 6 képpel. (494. 1.)

Spanyol művészet. Marilyn Stokstad-tól. 11 képpel. (498. 1.)

A flamand és németalföldi iskolák. Michael Jaffé-től. 22 képpel. (504. 1.)

Európai kispasztika. Ralph T. Coe-től. 23 képpel. (514. 1.)

A barokk és rokokó francia és olasz képei. Ralph T. Coe-től. 23 képpel. (530. 1.)

Critica d'Arte

Parmigianino rajzokról ír Lucia Collobi Ragghianti. 21 képpel. (37. 1.)

Arco de Castelnovo szobrászati készítményei Nápolyban. Gianni Carlo Sciolla-tól. 24 képpel. (15. 1.)

Perino del Vaga művei Castel Sant'Angelo-ban. Raffaele Brunotól. 24 képpel. (37. 1.) II. rész (57. 1.)

Benedetto Briosco műveiről ír Claudia Mandelli. 11 képpel. (41. 1.)

A castelnovoi szobrászati 2. része Gianni Carlo Sciollától. 24 képpel. (19. 1.)

Benedetto Briosco műveiről. II. rész. 7 képpel. (39. 1.)

Perino del Vaga művei Castel Sant'Angelo-ban 3. Raffaele Brunotól. 12 képpel. (53. 1.)

Rembrandt és iskolájának rajzai Torinóban. Gianni Carlo Sciollától. 10 képpel. (64. 1.)

Paragone

A római Sant'Andrea al Cleio kápolna XI. századi freskóiról ír Ilaria Toesca. 7 képpel. (I. 10. 1.)

Caravaggio a clevelandi kiállítás után. Mina Gregori cikke. (23. 1.)

Carlo Volpe megjegyzéseket közöl a clevelandi Caravaggio kiállításról. 25 képpel. (50. 1.)

Domenico és Leonardo Reti az emíliai barokk plasztikus dekoráció mestereinek művét mutatja be Eugenio Riccomini. 15 képpel. (77. 1.)

Az Anjou Nápoly több műtárgyával foglalkozik Carlo Bertelli. 7 képpel. (89. 1.)

Visszaemlékezést Giuseppe Fiocco-ra közöl Nicola Ivanoff. (106. 1.)

Giovanni da Milanoval (14. század) foglalkozik Mina Gregori cikke. 20 képpel. (III. 3. 1.)

Boskovits Miklós miniatúrákról — Don Silvestro, Don Sinone és „az angyalok iskolája”-ról ír. 17 képpel. (35. 1.)

Ferraraival problémával foglalkozik Fabio Bisogni. 10 képpel. (69. 1.)

A 17. század elején Rómában működött firenzei festő, Agostino Ciampelli a tárgya Simonetta Prosperi Valenti tanulmányának. 15 képpel. (80. 1.)

Trecento Madonnákat, Lippo di Benivieni műveit mutat be Carlo Volpe. 14 képpel. (V. 3. 1.)

Andrea Ansoldo, genovai Seicento-mester műveiről ír Camillo Manzitti. 16 képpel. (13. 1.)

Luca Giordano Firenzében. Silvia Meloni Trkulja tanulmánya. 27 képpel. (25. 1.)

Freskók a firenzei Palazzo Medici Riccardiban. Mina Gregori tanulmánya. 8 képpel. (74. 1.)

Jacopo Bassano fiatalságáról két megtalált képe kapcsán Giuseppe Maria Pilo-tól. 8 képpel. (82. 1.)

Roberto Longhi korábbi cikkét olvashatjuk a realizmus francia 17. századi mestereiről. 23 képpel. (VII. 3. 1.)

Filippo Napoletano és a realista tájkép születése Olaszországban. Marco Chiarini-től. 20 képpel. (18. 1.)

Orazio Riminaldi és vonatkozásai római környezetéhez. Mina Gregori cikke. 20 képpel. (35. 1.)

Annibale Carracci-ról D. Posner által írt műméltatása. A. W. A. Boschloo-tól.

Orazio Riminaldi-ról közöl jegyzeteket Giuliana Guidi. (79. 1.)

Georges de la Tour kiállításáról az Orangerie-ban ír Anna Ottani Cavino. 11 képpel. (XI. 3. 1.)

Új összefüggésekre mutat rá Claude Lorraine művésztével Marcel Roethlisberger. 14 képpel. (24. 1.)

Michael Sweerts ismeretlen képe a Louvre-ban. Malcolm Waddingham írása. 3 képpel. (51. 1.)

XIII. századi miniatúrákat ismertet Ilaria Toesca. 6 képpel. (59. 1.)

Pietro Tempestáról Marcel Roethlisberger-Bianco által írt könyvet bírálja Marco Chiarini. 10 képpel. (61. 1.)

Bedő Rudolf

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők

az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban, az *Akadémiai Kiadónál*, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488, az *Akadémiai Könyvesboltban*, 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.

A KORSZERŐ MŰVELTSÉGHEZ KEVÉS

HA CSAK SAJÁT SZAKTERÜLETÜNK EREDMÉNYEIT ISMERJÜK!

A MAGYAR TUDOMÁNY

MINDEN TUDOMÁNYÁG KÖZÖS FÓRUMA

Ezt bizonyítja az alábbi válogatás az 1973-as évfolyamból:

— közérdekű cikkek:

- országos szintű távlati kutatási tervekről
- a tudományos-technikai forradalom kérdéseiről
- a tudományágak hazai helyzetéről
- a matematika modern fejezeteiről
- a tudománypolitika és tudományszervezés időszerű kérdéseiről
- a környezetvédelemről
- a városrendezésről stb.

— viták:

- a nyelvészeti strukturalizmusról
- a fiatal kutatók helyzetéről
- a hazafiság és internacionalizmus kérdéséről

— akadémiai hírek:

- a közgyűlésről
- az MTA új tagjairól
- tudományos pályadíjakról
- a kutatóintézeteket érintő fontos rendelkezésekről

— megemlékezések

— könyvbírálatok

— körkép a hazai tudományos könyvkiadásról

A MAGYAR TUDOMÁNY

megjelenik évente 12 számban.

Évi előfizetési ára: 60,— Ft.

Megrendelhető az Akadémiai Könyvesboltban (1502 Budapest, Váci utca 22) vagy az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán. (1054 Budapest, Alkotmány utca 21.)

A MODERN ÉPÍTÉSZET
MAGYAR ÉS KÜLFÖLDI MESTEREIT

mutatják be az

ARCHITEKTÚRA

sorozat legújabb kötetei

Gábor Eszter

A CIAM MAGYAR CSOPORTJA (1928—1938)

40 oldal · 45 fotó · Ára 35, — Ft

Preisich Gábor

WALTER GROPIUS

35 oldal · 60 fotó · Ára 46, — Ft

Major Máté

GOLDFINGER ERNŐ

27 oldal · 63 fotó · Ára 42, — Ft

Kósa Zoltán

KENZO TANGE

30 oldal · 65 fotó · Ára 50, — Ft

Mendöl Zsuzsa

MÁLNAI BÉLA

47 oldal · 51 fotó · Ára 43, — Ft

Nagy Elemér

ERIK GUNNAR ASPLUND

90 oldal · Ára 48, — Ft



AKADÉMIAI KIADÓ

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

Г. ЭНГЦ:	Венгерский средневековый город на основе материалов исследований художественных памятников	1
Д. ПРОКОП:	Янош Пакк	5
Д. РОЖА:	Венгерские пейзажи Фридриха Бернарда Вернера	28

ИССЛЕДОВАНИЯ

П. Д. СЕМЗЁ:	Размышления в связи с публикацией одного письма	49
Б. ХОРВАТ:	Тема крестьянской войны под предводительством Дожи у Кернштока	55
Л. ЗОЛНАИ:	Открытый музей скульптуры и лапидарий во дворце и в саду Будапештской крепости	59

ДОКУМЕНТАЦИЯ

Э. НАДЬ:	Эрвин Сабо, художественный критик	63
Й. ЭРДЁШ:	Сплочение писателей и художников в борьбе с фашизмом в 1938 году	68
М. ВЕЙНЕР:	Венгерские эксцентристы	71

ВЕНГЕРСКОЕ ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

П. М. КИШШ:	Эржебет Бодиш	80
П. М. КИШШ:	Янош Карачонь	82

ОБЗОР КНИГ

А. В. Шомодьи:	Иллюстрации к «Илиаде» Гомера художника Енё Медвецки, 1972. Художественный фонд	84
Б. Гунда:	Работа французского автора о Гезе Рохейме	85
Р. Урбан Надь:	Э. Ч. Томпош: «Грузия», 1973. Издательство «Корвина», Будапешт	85
Р. Бедё:	Обзор иностранных журналов, 1972	87

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

ENTZ, GÉZA:	Le déploiement des villes hongroises du moyen âge à la suite des recherches sur les monuments historiques	1
PROKOPP, GYULA:	Pachk János	5
RÓZSA, GYÖRGY:	Vues panoramiques hongroises de Friedrich Bernhard Werner ...	28

RECHERCHES

D. SZEMZŐ, PIROSKA:	Pensées sur la publication d'une lettre	49
HORVÁTH, BÉLA:	„L'idée de Dózsa” de Kernstok	55
ZOLNAV, LÁSZLÓ:	Musée des sculptures et de monuments de pierre en plein air de Palais de Bude et de jardin du château	59

DOCUMENTATION

NAGY, ENDRE:	Le critique Ervin Szabó	63
ERDŐS, JENŐ:	L'union des écrivains et des artistes antifascistes en 1938	68
Madame MIHÁLY WEINER:	Ex-libris hongrois	71

LES ARTISTES HONGROIS AU MONDE ENTIER

M. KISS, PÁL:	Erzsébet Bódis	80
M. KISS, PÁL:	János Karácsony	82

REVUE DES LIVRES

W. SOMOGYI, ÁGNES:	Illustrations de Jenő Medveczky sur l'Iliade d'Homère 1972. Képzőművészeti Alap	84
GUNDA, BÉLA:	Livre en français sur Géza Roheim	85
URBÁN NAGY, ROZÁLIA:	Cs. Tompos, Erzsébet: „Gruzia” 1973. Éditions Corvina, Budapest	85
BEDŐ, RUDOLF:	Revue des périodiques de l'étranger publiées en 1972.	87



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1974

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

- POGÁNY-BALÁS EDIT: Mantegna és MS mester 97
KISS ÁKOS: A díszítő- és az iparművészetek újhellén stílusirányzatáról 109

KUTATÁS

- CZAGÁNY ISTVÁN: A Budavári Grigely-ház műemléki helyreállításának művészettörté-
neti vonatkozásai 121
SALACZ GÁBOR: Paczka Ferenc élete és művészete 128
SZIJ REZSŐ: Bisztrai Farkas Ferenc, az Ars Hungarica és a Magyar Bibliofilek
Szövetsége 137

ADATTÁR

- ZOLNAY LÁSZLÓ: Egy eltűnt budavári reneszánsz freskó nyomában 144
PROKOPP GYULA: Ferenczy István terve az esztergomi bazilika előcsarnokának szob-
raihoz 147
M. KISS PÁL: Hollósy Simon levele Herman Ottóhoz 150
RUZSA GYÖRGY: Adatok Nagy Sándor gödöllői festő- és iparművész életéhez 152
LOSONCZI MIKLÓS: Bálint Aladár — a pesti tárlatok krónikása 156

KÖNVYSZEMLE

- BÍBÓ ISTVÁN: Georg Germann: Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influ-
ences and Ideas. — Lund Humphries, London, 1972 158
KAJETÁN ENDRE: Mama... én festő akarok lenni. Marc Chagall: Életem. Gondolat
Kiadó, Budapest, 1970. 160
POGÁNY Ö. GÁBOR: Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973 161

TANULMÁNYOK

MANTEGNA ÉS M S MESTER

Ugyanabban az időszakban, amikor Mantegna metszeteivel és művészetével való erős kapcsolódás mutatkozik az olasz reneszánsz nagy mesterek műveiben és Itálián kívül Dürernél, azt találjuk, hogy a magyar gótika utolsó nagy mesterénél — akinek a művészetében azonban már a reneszánsz jelentkezése is megmutatkozik — M S mesternél is megtaláljuk a Mantegna metszeteivel és Mantegna művészetével való kapcsolatot. Mantegna metszeteinek közvetlen ismeretét és beható tanulmányozását mutatják az összefüggések, részletek vizsgálatának alapján M S mester művei. Mantegna metszetei, a Levétel a keresztről[1], mely néhány évvel később a német művészet[2] számára is jelentős előképpé vált, a Krisztus siratása[3], a Feltámadt Krisztus Szent András és Longinus között[4] és a befejezetlen Királyok imádása[5] metszetei alapos tanulmányozása ismerhető fel művein. Azok a dűneri metszetei, melyek hatását fontosnak tartják M S mester művészetére nézve, maguk is jórészt Mantegna műveihez kapcsolódnak. Rámutattak arra, hogy ugyanazokból a forrásokból merített, mint Dürer, Schongauer is hatott rá és képeinek részletei Dürer-grafikákkal vethetők össze[6].

A Dürer-grafikának azok a darabjai, melyek M S mesternél kimutathatóan szerepet játszanak, ugyancsak a mantegnai forrásból merítenek. A vizsgálatok alapján inkább a közös forrásra utal minden összefüggés, analó-

gia, mint Dürer közvetlen hatására. M S mester bravúros technikai tudásában egy fokon áll a legjobb olasz és német mesterekkel. 1495 és 1506 az a két évszám, amely között M S mester eddigi általunk ismert művei keletkeztek, 1495 és 1506 közötti időszak az, amivel kutató-



1. Mantegna: Feltámadt Krisztus Szent András és Longinus közt, rézmetszet



2. M S mester: Feltámadás, Esztergom

saink során a motívum-összefüggésekkel, kapcsolatokkal foglalkoztunk Michelangelo és Dürer művészetében. Ugyanez az az időszak, az az évtized, amikor Mantegna metszetei és művészete annyira erős benyomást keltenek Leonardo, Michelangelo, Raffaello és az Itálián kívüli Dürer művészetében[6a].

„Teljesen birtokában vannak azok a technikai eszközök, melyek a valóság illúziójának keltésére szükségesek. Kitűnő anatómus”[7]. Ezt a megállapítást a Kálvária gyönyörű Krisztusa és a Feltámadt Krisztus monumentális alakjára vonatkozathatjuk. A Feltámadt Krisztus feje, melynek idegenszerűségét emelik ki, ez a fej közvetlen kapcsolatot mutat a Mantegna Feltámadt Krisztus metszetének jobb oldali alakja, Szent Longinus háromnegyed profilos fejének ábrázolásával. Krisztus kartartása, kéztartása a Mantegna-metszet Krisztusával jóformán teljes megegyezést mutat. A Feltámadt Krisztus alakjánál Dürer Sámson—Herkules—Krisztus testeire mutatnak rá korai fametszetein, melyek legfontosabb előzményei az M S mester feltámadó Megváltójának. Annyira közeli kapcsolat azonban nem mutatkozik Dürerrel, mint a Mantegna Feltámadt Krisztus-metszettel. A jobb kéz tartása, a bal karon és vállon átvett köpeny, a zászló rúdjának fogása, maga a zászló lobogása, mind a mantegnai metszet közvetlen ismeretére vallanak. A szarkofág előtt ugyanúgy van ábrázolva a sisak s a lábvért. A jobboldalt felriadt s ordítva ugrásra készülő katona, melyet a kép legszebb részletei között sorolnak fel, keze bokája mellett, ülésében, felhúzott lábai tartásában, mozdulatának megformálásában, a térd kidolgozásában teljesen megegyezik Mantegna egy ülő katonájával a Padovai Museo Cívico-



3. Mantegna köre: Freskó töredék, Padova

ban, egy freskó-töredékkal, melyet Mantegna vagy közvetlen körének tulajdonítanak. A háttér olaszos jellegű architektúrájára még visszatérünk. Krisztus alakjának megformálása is a Mantegna-metszet Krisztus és Longinus alakjának alapos tanulmányozását mutatja. A kompozíció magas pontról való festése is Mantegnával rokon.

Mantegna metszeteinek ismeretét, annak közvetlen hatását és művészetének tanulmányozását azonban többi művében is megtaláljuk. Az összevetések, részletek vizsgálata rávilágít az e művészettel való közvetlen kapcsolatra, nemcsak metszeteinek ismeretére — közvetlen itáliai tanulmányútjának feltételezésére is. „Térbeli elképzelése tökéletes. A mély nézőpontnak az olaszoktól ellesett alkalmazásával mesteri hatásokat tud kiváltani. Merészen érvényesíti a légperspektívát. A részletek ábrázolásában virtuóz, azokat mégis hol monumentálisan, hol dekoratívan ható nagy vonalakba tudja fogni. Az ábrázolás mozgalmasságának és egyben kiegyensúlyozottságának elérésére kiaknázza az alakok ellentett tartását, s ezt a művészi problémát merőben más eszközökkel, ha nem is olyan programszerűen oldja meg, mint hasonló időben Michelangelo”[8].

Michelangelo neve az ugyanazon időben dolgozó M S mester művészetével kapcsolatosan felmerült már Gerevich Tibornál. A Mantegna-metszetekkel való közvetlen kapcsolata Michelangelo művészetének és M S mesternek ugyanabban az időszakban mutatható ki. Ezt a kiváló tehetséget a kötelező vándorévek alatt nemcsak egy németországi feltételezett tanulmányút eszméltette rá a kor időszerű problémáira[9], hanem feltétlenül olaszországi tanulmányútján is kellett lennie. A festő németalföldi tanulmányútjának lehetőségét, típusai jobb megértését és a korabeli misztikus irodalommal való kapcsolatát mutatták az ikonográfiai vizsgálatok új eredményei[10]. Megállapításom szerint a megnyújtott hátsó koponyával jellemző csontkoponya, mely M S mester formaalkítására jellemző, sehol máshol nem található — ahogy rámutattak — Mantegnától származó jellegzetesség. A Levétel a keresztről kereszt alatti koponyáján, majd a Krisztus születése Szent Józsefjén, az Olajfák hegyének bal alvó apostolán, a Keresztvétel Cirenei Simonján s a Kálvárián a földön levő koponyán található ez M S mesternél, míg Mantegnának a királyok imádása metszetén a bal oldali királynál, a Northamptoni Királyok imádásán a jobb oldali fej, az Offizi Bemutatás c. képen Simeon feje, s a Királyok imádása egyik feje ugyanezt a megnyújtott hátsó koponyával jellemző fejformát mutatja. Sehol másutt nem található ezt, csak Mantegnánál és M S mesternél.

M S mester műveinél a legújabb kutatás rámutatott, hogy Dürer fiatalkori metszeteinek hatására ért el művészi pályája csúcsaira — anélkül, hogy Dürer követőjévé vált volna: s rámutatott olyan korábbi műveire, melyekben a düreri ösztönzések nem érvényesülhettek még, de melyekben megtalálható már az, ami sajátosan M S mester. E korábbi műve, a varsói Keresztlevétel alapján állapítja meg Mojzer[11], hogy M S mester is azokból a németalföldi festészet mutatta példákból indul, melyek főképp Roger van der Weydennel az 1460—70-es években a német művészetet annyira megtermékenyítették. Rámutatnak, hogy M S mester is járt Németalföldön, s hogy a schongaueri indítékok őbenne is fel-felűntek.

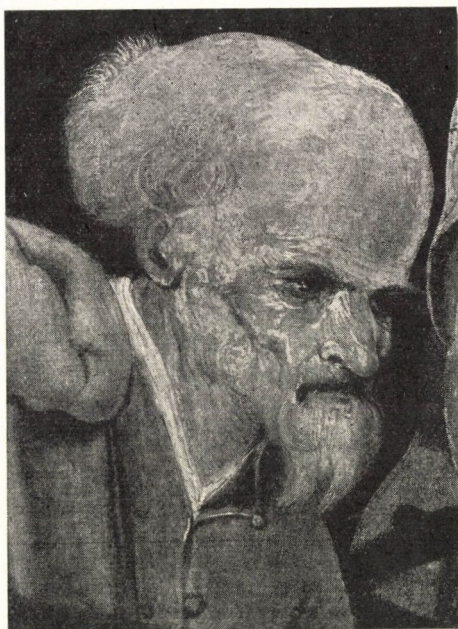
M S mester művészete nem ebből az egyetlen ágból, a németalföldi-német művészetből ered, s éppen az a képe — mely még a düreri ösztönzések előtti stílusát mutatja — világít rá, hogy művészete összetevőiben azt a hatást találjuk meg, mely éppen az 1495—1506-os egész európai művészetre különlegesen ösztönző szuggesztív erősségű volt, s még az itáliai reneszánsz nagy művészetére nézve is igen jelentős: Mantegna művészete ez.

Dürer fiatalkori munkásságában is erőteljes Mantegna hatása. M S mesternél olyan jellegzetességek figyelhetők meg, melyek Mantegnától erednek és az összes eddig ismert későbbi képein is megtalálhatók: a kompozícióban, a taglejtésekben, a stílusban, a tájképi környezetben, a városképi részletek, az épületek ábrázolásában, azokban a jellegzetességekben, amelyek sajátosan M S mesteriek.



4. Mantegna: Királyok imádása. Befejezetlen rézmetszet

Részletesen megvizsgálva műveit, összességükben és külön-külön részleteiben, stílár, kompozicionális és motívumai alapon kimutatható, hogy ez a német iskolázottságúnak nevezett művész, akinek formalitása közelebb áll az olaszhoz és németalföldi tanulmányutak hatása is érződik művészetén — elsősorban és legerőteljesebben mantegnai iskolázottságú.



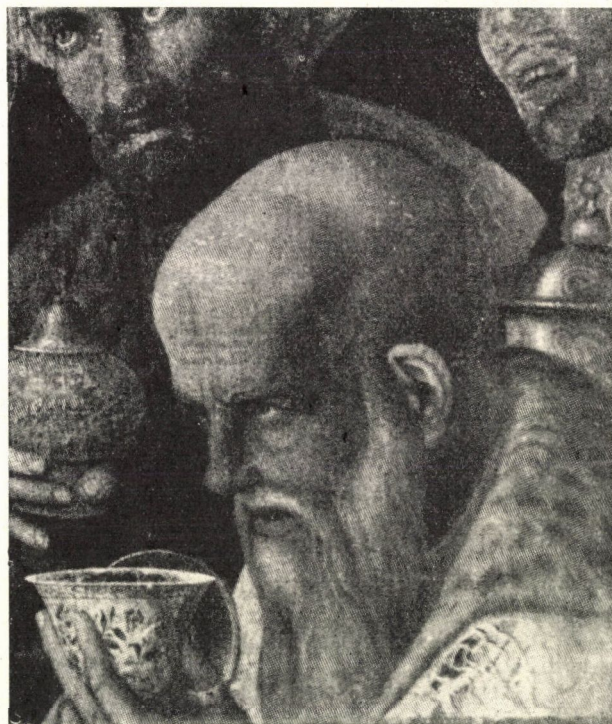
6. M S mester: Keresztvitel, Cirenei Simon feje (Esztergom), részlet



5. M S mester: Olajfák hegye (alsó apostol, részlet), Esztergom

A Keresztlevétel bal oldali részén az ájult Máriát János karolja át. Ez a mozdulat, sőt kompozíciós megoldás a selmecbányai oltár Kálváriáján megismétlődik. Mária alakjának, taglejtésének, kezének és János fejének a Levételen Mantegna veronai San Zeno oltár predellája Kálvária kompozíciójának Mária csoportjában találjuk meg a párhuzamát. A kereszt alatt álló ájult Mária ugyanúgy ejti le tehetetlen kezeit, melynek finom rajzolata is teljesen megegyezik az M S-i kezekkel. A halott Krisztus lábainak is mantegneszk metszet, a Krisztus siratása szolgáltatta az előképet.

János feje hosszú fürtös hajviseletével teljesen megegyező Mantegnának a Zeno oltáron levő János ábrázolásával, mind a predella Kálváriájánál, mind az oltár felső részénél. Mantegna másik Sírhatétel metszetével — bár ott profilban van ábrázolva, — szintén észrevehető a hasonlatosság. Ez a szembenéző, lefelé pillantó, lefelé metszett szemű és szemöldökű, fájdalomtól vonagló arc pedig kifejezésében a párizsi Sebestyén arcával meg-



7. Mantegna: Királyok imádása, részlet, Northampton



8. Mantegna: *San Zeno oltár predellájának részlete: Kálvária, Párizs*

egyező mantegnai sajátosság. Alaposan megvizsgálva a képet kitűnik, hogy nem ez az egyetlen mantegnai sajátosság. A kúp alakú, kopár, élesen metszett hegy jellegzetesen mantegnai vonás, ugyanúgy megtalálható a Zeno Kálváriáján, mint a londoni Olajfák hegyén, s mint a Zeno oltár predellájának Olajfák hegyén, a páduai Eremitani-freskókon, s az Uffizi Mária mennybe-menetelén.

A háttérnek ez a sziklás hegy részlete formájában, jellegében, jellegzetes kopár kúpalakzatosságában Mantegna jellemző sajátossága.

Mantegna művészete nem ugyanazokkal a jellegzetességeivel szolgáltatott ösztönző hatást a különböző művészekre és a művészet különféle fejlődési sajátosságai számára. Más és más részletei, jellegzetességei hatottak, csak egy a közös: Mantegna szuggesztív erejű művészete ugyanabban az időben, s ugyanúgy ösztönzően hatott Leonardo, Dürer, Michelangelo és M S mester művészetére. A Keresztlevételen is megvannak azok a részletazonosságok, melyek rávilágítanak, hogy Mantegna művészetével közvetlenül meg kellett ismerkednie M S mesternek, s melyek csak önála találhatók, s kimutathatóan a rá ihlető hatást gyakorló Mantegnánál.

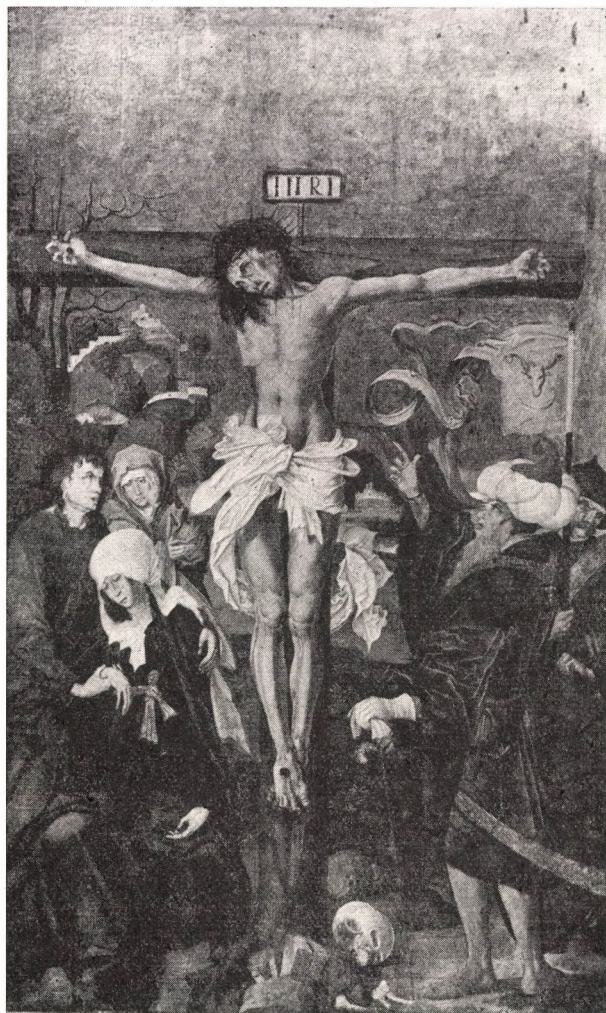
Az M S mester Krisztus születésén Szent József óriási hátrahúzódo koponyája mutatja a kapcsolatot a Mantegna Uffizi Triptichonon megjelent fejekkel, s a Királyok imádásán levő fejjel. Ennek a képnek a reneszánsz jellegére mutatnak rá elsősorban a reneszánsz jellegű oszlopos architektúrában, mely előtt húzódo parkányon két pásztor helyezkedik el. Ebben az architektúrában felismerhetőnek tűnik a mantuai Palazzo Ducale Mantegna által átalakított s általa tervezett udvarának architektúrája, melyen 1472-ben dolgozott.

Az Olajfák hegyének a térde alatt összekulcsolt kezű János alakját Dürer B. 13. Krisztus siratása metszetből vezették le. Ez a metszet maga is mantegnai indítékú[12]. M S mester Olajfák hegye kompozíciójának Krisztus alakjának összetett, felemelt keze Mantegna zenoi Olajfák hegyének Krisztusához kapcsolódik. A csúcsos fejű, alvó Péter a hosszított koponyájú Mantegna-fejekkel tart rokonságot. A kúp alakú bazaltos hegy, éles vonalú, hasadt jellegű sziklafalaival Mantegna hegy-

ábrázolásaihoz áll közel itt is. Az egyezésekre mutatunk rá, nem arra amiben eltérő, más jellegűen és önállóan formálta M S mester az ábrázolást.

Az Olajfák hegye háttérében a jeruzsálemi templom ábrázolásánál a padovai Salone mutatkozik meg nagyon közel álló hasonlatossággal. Mantegna festményén a londoni Olajfák hegyének háttérében, a jeruzsálemi város és templom ábrázolása részleteinél is feltűnő a padovai Salonet, más épületek között, egymás mellett ábrázolja római részletekkel, úgy mint a Colosseum, a Trajanus oszlopára állított Marcus Aurelius szobor, Torre di Nerone, a velencei Campanile[13] és rámutatnak, hogy Mantegna ott a római részleteket részben Róma-látképek alapján ábrázolta, a padovai Salonét közvetlen szemlélet alapján. M S mester feltámadt Krisztusának háttérére vonatkozólag figyelemre méltó Mojzer utalása: „Tetszetősnek tűnhet a feltámadt Krisztus mögött fölismerni a padovai vagy a vicenzai gótikus Basilica képét, vagy a Kálvária háttérével kapcsolatban a római Angyalvárra utalni. Holott mindkét esetben szimbólumként, illetve értelmi párhuzamok miatt szerepelnek ezek az épületek ott, s mind a kettőnek előzményeit megtalálhatjuk Dürer korai metszeteinek egyiken vagy másikon a háttérben.”

A padovai „basilica”-t, vagyis a Salonét azonban összevetve egy XVIII. századi metszettel, kitűnik, hogy teljesen felismerhetően ábrázolta M S mester az Olajfák hegyének háttérén. Valóban szimbólumként ugyan, mint a jeruzsálemi templomot. Nemcsak Mantegna képéről ismerhette, hanem a XVIII. századi metszet mutatja, hogy az ábrázolt részletet a valóságból vette. Pontos megegyezést látni a két ábrázolás között. Mantegna adta az indítékot, hogy az épületrészletet a Salone alapján ábrázolja, de ez a részlet arra is rávilágít, hogy saját szemével látta, művéhez fordulva bizonyítékot találunk észak-itáliai útjára vonatkozólag is. Padova ábrázolását ismerhette a padovai Basilica del Santoban levő Giusto de Menabuoi Paduát ábrázoló freskó-látképéről, ahol közepén jól felismerhetően feltűnik a Salone épülete is, ismerhette ennek az épületnek a szerepeltetését a Mantegna Olajfák hegye képéről is, de saját emlékezete alapján, más nézetből ábrázolta, a valóság közvetlen ismerete alapján.



9. *M S mester: Kálvária, Esztergom*



10. *M S mester: Levétel a Keresztről (Torun), Varsó*



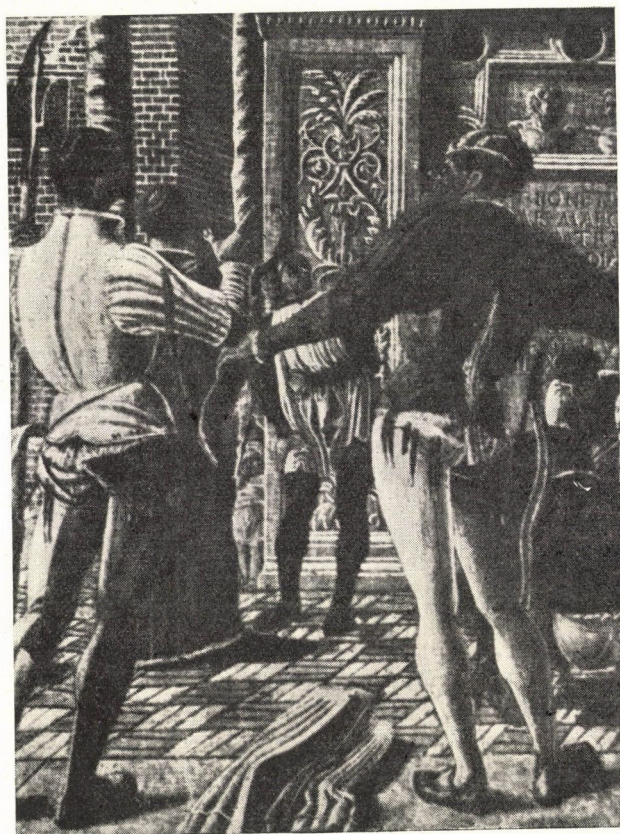
11. Mantegna köre: Mária haldla, mozaik Velence, részlet



12. M S mester: Kálvária, részlet (Mária és János), Esztergom



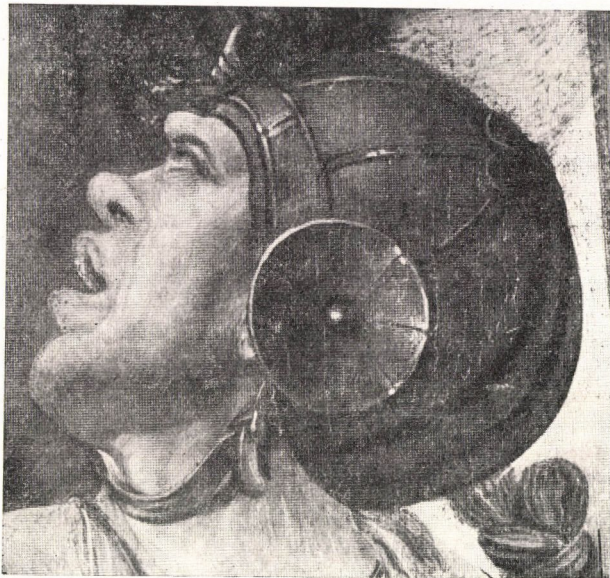
13. M S mester: Keresztvitel, Esztergom



14. Mantegna: Padovai Eremitani freskósorozatból részlet



15. Mantegna, Padovai freskó, részlet



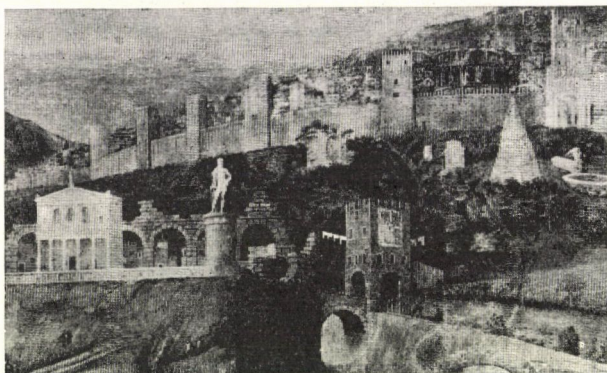
16. M S mester: Keresztvitel, részlet



17. Mantegna: Tarquinius és a Szibilla, részlet, London



18. Dürer: Firenzei tanulmánylap, részlet (Turbános török), Firenze



19. Mantegna: Táldalkozás, freskórészlet, Mantua



20. M S mester: Feltámadás, részlet, Esztergom

Az épületek tanulmányozása, a háttéri részletek vizsgálata a Feltámadt Krisztus, az Olajfák hegye és a Kálvária esetében is Mantegna képeinek tanulmányozását és itáliai utazásának lehetőségét veti fel. A mantuai Palazzo Ducaleban a Camera degli Spoziban levő freskósorozaton a Táldalkozás c. kompozíció háttérében római és klasszikus minták után létrejött részleteket látnak. De rendkívül érdekes még egy észrevétel ezekkel az épületekkel kapcsolatban, a háttér fehér épületénél balra, melyet „palladiano ante litteram”-nak jelöltek meg és a vicenzai Palazzo Chiericati anticipációjának[14]. A Feltámadt Krisztus mögötti épület M S mesternél ezzel mutat nagyon szoros rokonságot. A vicenzai „basilica”-t valóban hiábavaló volna ebben keresni, mert azt Palladio csak M S mester utáni időben építi majd át, ahogy a vicenzai Palazzo Chiericati sem jött létre még akkor, ellenben a Mantegna-kép háttérében levő épületek is adtak később indítékot a palladioi épülettervezésekhez, s az M S mester képén levő épületek a Mantegna-freskó háttéréhez kapcsolódnak. A Kálvária háttérével kapcsolatosan is Dürer korai metszeteire utalnak s az Angyalvár. Ezeknél a dűri metszeteknél is kimutatott a mantegneszk hatás[15]. A Kálvária egyszerű, tiszta, monumentális kompozíciójánál nemcsak a háttér ábrázolásában, de a kompozícióban és a kereszten függő Krisztus ábrázolásában, amelyben M S mester egyéni és hatalmas emberábrázolási módja kulminál, Mantegnának a veronai San Zeno oltár predellája Kálváriájának ösztönző hatását ismerhetjük fel. Krisztus feje, mely a realizmus kialakulásának nemzetközi történetében is állomást jelent, úgy dől jobb oldalára, mint Mantegnánál, az egész test ábrázolása, a lábak egymáson levő ábrázolása, a térdek anatómiai kidolgozása rokon. A kereszt alatt álló csoport Máriájá-

ban és Szent Jánosában is a Mantegnához kapcsolódást látni. János feje igen közel áll a velencei San Marco mozaikképen a Mária halála ábrázoláson levő Jánoshoz, a mellette álló alak pedig ugyanazzal a finom mozdulattal hajtja fejét tenyerébe mindkét ábrázolásnál, a velencei mozaikon és M S mester Kálváriáján. A turbános török alakjánál, a „Nagy Török” a kereszt lábánál szintén Dürer metszetére mutatnak rá, Szent Katalin mártíromságára (B. 120). Tietze[16] itt is meghatározta a mantegnai eredetet. Azoknál a részleteknél, hatásoknál, előzményeknél, melyekhez Dürert jelölik meg, megtaláljuk Dürernél is a mantegnai előzményt[17].

Mantegna 1457-ben festett műve M S mester feltehető itáliai tanulmányútja alkalmával még ott volt az oltár predellájaként Veronában, később került el Franciaországba.

A Keresztvitel zsúfolt tömörségű kompozícióján a boltozatos koponyájú Kyrenei Simon ugyanaz az arc-típus, fejforma, melyet M S mester művészetén kívül Mantegna néhány alakjánál látni (Királyok imádása, Northampton, Uffizi, Simeon, Királyok imádása és a befejezetlen Királyok imádása metszeten).

A képfelület egész szélességét és mélységét betöltő kompozíció a háttal álló poroszló, ez a remekbe készült figura, melyet Dürer metszetéből vezetnek le, az összevetések alapján ezúttal is igen közelinek mutatkozik ahhoz a műhöz, mely a Dürer-metszetenek is előképül szolgált — Mantegna művéhez, mely Dürer Szent Katalin metszetének hóhér-alakjához a B. 120 metszeten is előképül szolgált[18]. Ez az alak megfelel a Szent Kristóf mártíromsága, kinoztatása c. kompozíció az Eremitaniban háttal álló alaknak. A hóhér figuráját az Eremitaniban levő háttal álló alakból alakította ki. mind Dürer, mind M S mester. Eszerint ez a Dürer-figura, melyet schongaueri eredetűnek is tekintenek, maga is mantegnai származású. M S mester poroszlója közvetlenebb kapcsolatban van az Eremitaniban volt Mantegna-alakkal, mint magával a Dürer-metszettel. A Keresztvitel hátratekintő katonája, e nagyszerűen jellemzett fej rokon típusa ugyancsak Mantegnának a padovai Eremitani kápolnában a Szent Jakabot kivégzésre kísérők egyik durva arcú, erőteljesen jellemzett alakjában található meg. Az ugyanúgy formált orr, a nyitott száj, az egész archerendezés rokon a mantegnai alakkal. Műveit vizsgálva megállapítható, hogy ugyanazokból a forrásokból merített, mint Dürer, amit itt elsősorban a mantegnai művészetben mutatunk ki. Ugyanabból a forrásból merítve azonban mindegyikük sajátos, egyéni, más jellegű. Képeinek hátterei külön tanulmányt igényelnének, itt csak rámutatunk, hogy felismerhetők a hazai tájak, a veronai kettős kúpos hegyek, a padovai magányos dombok, részben Mantegna művei, részben a valóság ismerete alapján.

Mantegna metszetei pedig, melyek az itáliai reneszánsz legnagyobbjai számára is jelentőssé váltak, ugyanabban az időben a magyar M S mester művészetében is, bár jellegében másféleképpen, ösztönző hatásukat éreztették.

Pogany-Balás Edit

J E G Y Z E T E K

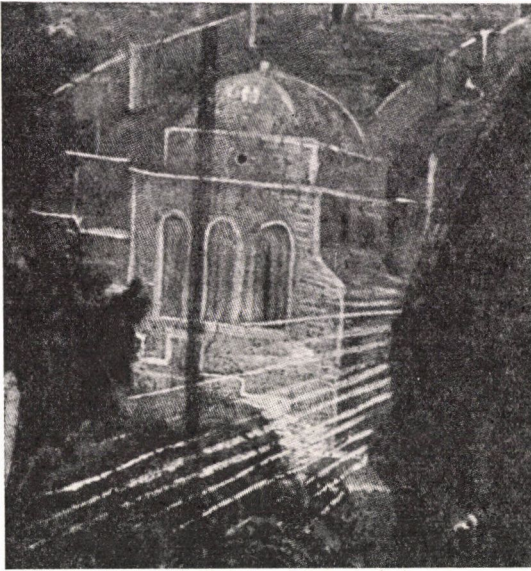
1 Mantegna után: Levétel a keresztről. Hind V. 10.

2 Oettinger, K.: Zu Wolf Huber Frühzeit. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Bd. 53. 1957. 94–96.

A mantegneszk Keresztlevétel rézmetszet, mely az 1500-as évek elejének német művészetére fontos előképet jelentett, ahogy Wolf Huber 1511-es Kálváriájánál is rámutatott Oettinger, M S mesternél is fontos szerepet játszik.

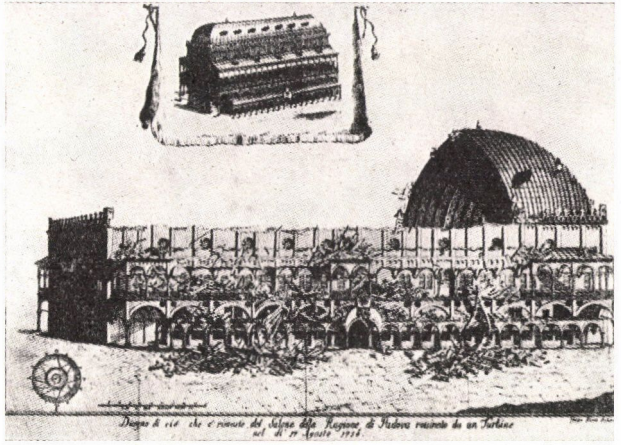
Mantegna művészetével való döntő és közvetlen találkozás mutatkozik meg M S mesternél. A néhány évvel későbbi, a dunai iskolába tartozó Wolf Huber műveivel kapcsolatban is kimutatják Mantegna padova-veronai korai művei rendkívül erős hatását az északi művészetre. Meg kellene alaposan vizsgálni Mantegna 1450–60 körüli padova-veronai műveinek a jelentőségét Schongauer művészetében is.

3 Mantegna: Sírbatétel rm. Hind. V. 2.



21. M S mester: Olajfák hegye, háttér részlet, Padovai Salone

- 4 Mantegna: Feltámadt Krisztus Szent András és Longinus között. Hind. V. 7.
 5 Mantegna: Királyok imádása. Befejezetlen rm. Hind. V. 13.
 6 Radocsay, D.: 450 Jahre des Meisters M.S. Acta Historiae Artium. VI. 1957. 201–230; — Mojzer, M.: M S mester nyolcadik táblaképe. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Nr. 29. 1966. 69. 114. 10.
 6a Pogány Balás E.: Mantegna-metszetek hatása Leonardorajzokon. Szép. M. Közleményei Bp. 1971. 25. 100. és Szép. M. Közl. 1972. 57.
 7 Gerevich Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete. Bp. 1929. 24.
 8 Gerevich T. i. m. 24.

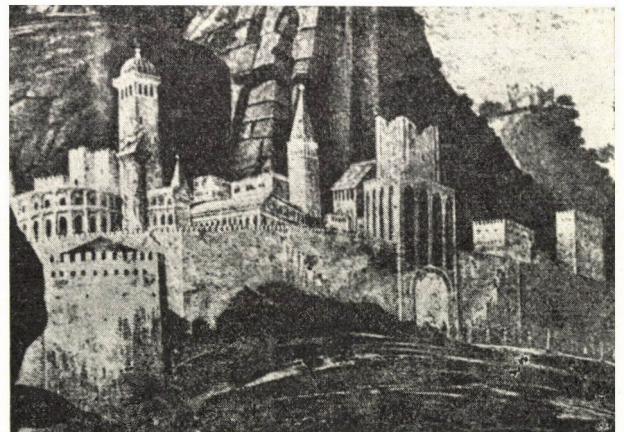


22. Padovai Saloneról XVIII. sz.-i metszet

- 9 Genthon I.: M S mester. Archeológiai Értesítő. 1931. 146.
 10 Urbach, Zs.: Die Heimsuchung Mariä, Ein Tafelbild des Meisters M.S. A. H. A. X. 1964. 69–123 és 299–320.
 11 Mojzer i. m. 118.
 12 Tietze, H. Tietze-Conrat, E.: Der junge Dürer. Augsburg. 1937. 46. o. Kat. 150. Krisztus siratása.
 13 Eisler, R.: Mantegnas Frühe Werke und die römische Antike. Monatsberichte für Kunst und Kunstwiss. 1903. 159–169. — A padovai Salone ábrázolásával kapcsolatban meg kell említenünk, annak belső kiképzését Budáról is ismerhette M S mester, mivel Zsigmond budai palotájának nagy termét a padovai Salone mintájára építtette, ahogy ezt egy 1438–39-ben Magyarországon járt utazó feljegyezte. (Tafner Péter utazása Magyarországon. Századok. 1907. 927., 928. o.; Balogh J. A. É. 1926. 184. o.) Ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy ezek között a háttéri részletek között M S mester éppen a padovai épületet is feltüntette.
 14 Bellonci, M.-Caravaglia, N.: L'Opera Completa del Mantegna. Milano. 1967. 108. o. Kat. 51. e.
 15 Tietze i. m. 57. o. Kat. 193. Krisztus búcsúja Máriától.
 16 Tietze i. m. 31. i. Kat. 115. Szent Katalin mártíromsága.
 17 Az M S mester Kálvária álló „Nagy Török” turbános alaknál a dürieri előzményre mutatnak rá; Tietze ennél a dürieri alaknál is kimutatja a mantegnai előzményt, melyet a Szibilla és Tarquinius kép (Cincinnati, Art Museum) turbános öreg alakjában jelöl meg. Dürernél metszeteken és a firenzei tanulmánylapon levő turbános öreg fejét ebből származtatta. M S mester „Nagy Török”-je közelebbi kapcsolatot mutat a mantegnai alakkal ezúttal is, mint a dürieri metszettel.
 18 A veronai hegyek és a város ábrázolására utalnak Mantegnánál a bécsi Szent Sebestyén képének háttérének, a Supplementum Chronicarummal való kapcsolatra Róma-városábrázolási részleteknél. M S mesternél a háttér fehér épületábrázolásai rokonságot mutatnak a részletekkel pl. a Mária és Erzsébet találkozása háttérének is. A Jacopo Filippo-Foresti (Bergomensis) Supplementum Chronicarum városábrázolásai, részletei is ismeretesek lehetnek M S mester előtt. Rokonságok mutatkoznak a városlátkép ábrázolásokban.



23. Giusto de Menabuoi: Padua, Basilica del Santo, Padova



24. Mantegna: Olajfák hegye, részlet

25. M S mester: Pásztorok imádása, Hontszentantal



26. Palazzo Ducale, Mantova, Mantegna által tervezett udvar architektúrája



27. Mantegna köre: Levétel a keresztről, rézmetszet



28. Mantegna köre: Krisztus siratása, rézmetszet



29. M S mester: Mária és Erzsébet találkozása, Magyar Nemzeti Galéria



30. Mantegna: Szent Sebestyén, részlet (épületháttér), Bécs



31. Mantegna: Szent Sebestyén részlet

SUMMARY

At the time when Mantegna's engravings and art made their impact on the works of the great masters of the Italian Renaissance as well as on those of Dürer, abroad, his influence is felt at Master MS, the last great Hungarian Gothic master whose works bear, already, several marks of the Renaissance too. The Dürer's engravings—which exerted considerable influence on Master MS' art—are themselves connected with Mantegna. In Master MS' painting the head of Christ Resurrected bears a relation to St. Longinus' head in the engraving Risen Christ by Mantegna. The same influence is felt on the depiction of the helmet and greaves in front of the sarcophagus. These comparisons could rightly suppose a study-tour of Master MS in Italy. The elongated back bone of the skull—so characteristic of Master MS' shaping—is an obvious sign of Mantegna's impact. Compare for example the head of Simon of Cyrene in Master MS' work the Bearing of the Cross with the head of the king on the left in Mantegna's engraving The Adoration of the Magi, or with Simeon's head in the painting of the Uffizi: Presentation in the Temple. In Master MS' art certain characteristic features—apparent in every of his works known so far—as composition, gesture, style, landscape background, details of townscape, representation of buildings originate in Mantegna's art. Draw a parallel between the group of Virgin Mary's and John's figures in Master MS' Calvary, and that of Virgin

Mary's in Mantegna's St. Zeno altarpiece in Verona. In the background of Master MS' painting The Mount of Olives Salone of Padova appears and the same is obvious seen through the various parts of buildings in Mantegna's Mount of Olives in London. It may have been Mantegna's influence but it also proves that as an eyewitness he had seen that scenery during his study-tour in Italy. In Master MS' Calvary it is not only in the representation of the background and composition alone that the influence of Mantegna's St. Zeno altarpiece is evident but also in the portrayal of Christ on the Cross, where Master MS' individual and powerful interpretation culminates. Here Christ's head announces an important stage in the international historical development of realism. The humbailiff, standing with his back in Master MS' painting The Bearing of the Cross corresponds to the figures of the hangmen in Mantegna's The Martyrdom of Saint Christopher, formerly at Eremitani in Padova. Just as Dürer's Master MS' art was greatly influenced by Mantegna. Beside Hungarian country-side in the background of his pictures, partly on the basis of Mantegna's works, partly of his own observations the double cone-shaped mountains of Verona and the hills of Padova are recognizable. Mantegna's engravings—that were most influential for the greatest artists of the Italian Renaissance—influenced—even if in a different way—the art of the Hungarian Master MS.

Édit Pogány-Baldás

A DÍSZÍTŐ- ÉS AZ IPARMŰVÉSZETEK ÚJHELLÉN STÍLUSIRÁNYZATÁRÓL

A klasszikus ókor formái a karoling reneszánsz óta visszatérően hatottak az emberi műveltségutakra, azon belül a díszítőművészeti kultúrákra; nem érintve itt az antikvitás továbbélő és a latens érvényesülés-módjait. A mintegy féltucatnyi, egymástól elkülönülő antikizálási hullám után az itáliai—francia gyökerű XVII. sz.-i klasszicizálás kiszélesült folyamata a fokozódó barokk periódus-ritmusok mellett, majd a XVIII. sz. utolsó harmadától főirányzatként már egészen a XIX. sz. első felébe nyúlóan tartott. Kevésbé vagy alig ismert azonban az a tény, hogy a múlt századi kései klasszicizmus különböző területeken és műáganként eltérő visszahúzó-dásai után, majd a romantika és a „II. rokokó” közbe-ékelődései nyomán egy újabb antikizáló áramlat fejlődött ki, a neohellénizmus, amely azonban — legalábbis törekvései szerint — már egészében az ókori görögség formahagyatékából merített.

Első ízben még a XVIII. sz.-ban angol utazók hoztak híreket a török uralom alatti görög területek építészeti, díszítőművészeti emlékeiről; arról, hogy az addig első-sorban a római impérium egykori európai részéről ismert ókori díszítőformák mellett egy régebbi, azoktól megkülönböztethető, tisztább hellén stílusvilág is létezett[1]. Vitruvius és más ókori auktorok ismeretében pedig mihamar azzal is tisztába jöttek, hogy az antik formák ősforrásait most pillantották meg igazában. Angol felmérések, metszetes felvételek nyomán ettől fogva különítették el tudatosan a dór, ion és az attikai díszítőformákat; így a Society of Dilettanti-ban csoportosult „filhellének”. J. Wedgwood, a kerámiaművész i. e. V. sz.-i, etruszknak vélt görög vázákról másolta előképeit és kerámiaüzemét azokról nevezte el Etruriának. A francia F. Gilly a XVIII. sz. utolsó negyedében építményein pedig már olyan formanyelvet alkalmazott, amely a görög ízlésen belül minden játékos díszelemet mellőzött, hogy ekként legyen hű az ókor nagy emlékeihez[2]. Az ókori művészeti múlt hatása ezt követően már folyamatos maradt; azon belül azonban egyre inkább az éppen a török alól felszabadult — most már inkább megismerhető — Hellász jutott túlsúlyra. A görögös formaelemek fokozatos térhódítása a romantika főidőszakában is háborítatlan maradt. A megunt copf-tól, majd — Franciaországban az 1820-as évektől — a neorokokó megújulásaitól való elszakadásnak ez tűnt egyik lehetséges útjával; a másik a gótika felelevenítése maradt. Az éppen megismert görög, közöttük pedig a dór elemek azzal a reménnyel is jártak, hogy az idejét-múlt barokk oszlopaitól sűrűjé a díszítőművészek körében az annyira óhajtott sima, derékszögű szerkezetekkel válthatják fel. Ebben az irányban történtek — a hellén díszítőnyelvezet útján — Ledoux, Boullée és Peyre törekvései is az újszerű díszítetlenség felé[3]. Az empire időszakának párhuzamos romantikus jelenségei láttán az antikizálás hívei ugyan rezignánsan sajnálkoztak az ókori ízlés háttérbe szorulása és a „trubadur-kor” elkövetkezése felett. Azonban az ókor-párti Davidék még nem sejtették, hogy a romantika és a II. rokokó kibővítése után a XIX. sz. közepétől a hellénizmusnak minő feléledése fog bekövetkezni.

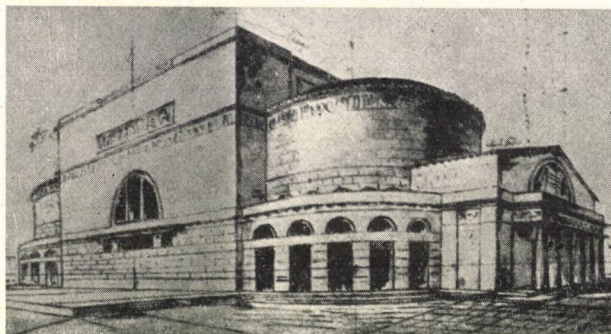
A görögös példák utánzásaiban tan legkorábban a szép-

irodalomban voltak honosak. Arisztotelész esztétikai normáinak kétely nélküli követése, majd tagadása századokra elhúzódó folyamat volt; XIV. Lajos s Voltaire időszaka óta klasszikusokká váltak a nagy ókori mintaképek. Racine szerint: „Párizs ízlése azonos Athénével.” A francia klasszicizmus még „félreértette” a nagy görög előképeket; csupán annyiban merített belőlük, amennyire saját művészi igényei ajánlották[4]. La Bruyère-t a görögség szellemi formáira reácsodálók jellemző végleteként említjük. Szerinte, amiként jelene képzőművészetében a régi görög művészet fénye tündökölt modernné váltan, úgy az irodalomban is csupán az antik utánzása révén juthatunk tökélyre[5]. Majd a XIX. sz. elején Hölderlin életművében már vezérmotívummá lett az a hit, hogy Hellász szelleme jelenére is kiterjedhet. A görögös szépségszemély e kori megszálottjai közül Shelleyt, Keatsét említjük (Óda egy görög vázához). Ők az újhellén ízlés előkészítői az irodalomban; náluk leljük meg azokat az indítékokat, amelyek ezeket a hajlandóságokat a díszítőművészetekben is felkeltették. Még közvetlenebbek a párhuzamok a parnasziének irányzatában. Leconte de Lisle a Poèmes antiques-ban fedezte fel a görög ízlés szépségeit; egyúttal a lehetséges esztétikai tetőfokot (1853). Ez már egybeesik a díszítőstílus kibontakozásával francia földön; elemi módon nyilvánul meg az időszak hellénista rajongása a jelenétől az ókor felé hátráló Flaubert-nél is. Mallarmé saját grécizálását örökölni eleven érvényűnek hitte. E jelenségek ellenében szegelte gúnyos kérdését Daumier: „ki szabadít meg bennünket a görögöktől?”[6] Az újhellén közízlés emellett közös áramú volt a l'art pour l'art magatartással. A közönségesnek érzett, talmi újpolgári lét kiábrándító való-ságai előli menekülésre mindkettő alkalmasnak tűnt[7].

Amikor a XIX. sz. közepének újhellén áramlata elkövetkezett, az akkor már több fázist meg-ért, alaposan megunt kései klasszicizmussal szemben is erős ellenérzések alakultak ki. A romantikus tábor felőli ellenzők (Viollet-le-Duc, Pugin) az ókort felidézők ellenében is az akadémiizmus vádját zúdították. Ruskin meg éppen a babylonizmus bélyegével illette a palmetta-meander formák új stílusát, félve attól lelki értékekben egyedül gazdag középkorát.

Az új díszítőművészeti áramlat is szorosan össze-függött az építészettel; díszítő- és iparművészeti nyelve-zete az architektúra változásával azonos ütemben bonta-kozott ki. Idealisztikus esztétikájában már Hegel a görög formák követésére buzdított. F. Schinkel, aki mel-leleg maga is tervezett neogót ízlésben, a neoreneszánsz kezdetek idején nagy viták során állott ki ógörög mintaképei elsőbbsége mellett. Szerinte a fő-mintakép antik-görög formavilágnak nem csupán az egyes részleteit, de szellemének gyökereit kell megragadni; eképp lehet azo-kat a jövő igényei számára továbbfejleszteni, kiszélesí-teni[8]. Az újhellén ízlés úttörője[9] belsőseket, sőt bútorokat, cserépkályhákat, ötvöstárgyakat is tervezett. E tevékenységén át követhetjük azt, hogy miképpen nőtt át a XIX. sz. díszítőstílusának a nyelvezete a klasz-zicizmusból a hisztorizáló újhellénizmusba; másfelől pedig hogyan vezetett az építészeti gyakorlat a belső díszítményeken, az iparművészeti tartozékokon át az

egy iparművészeti ágakban történt tervezés felé. Még a neoreneszánszista G. Semper spekulatív esztétikája is jelentős részben a görög-hellénizáló példaadástól várta a szétesettnek látott művészetek küszöbön álló újjászületését. W. Patert kultúrtörténeti esztétikája megalkotására a reneszánsz mellett a görög művészeti múlt képeinek a felidézése indította. A görög hatások e fogékony angol észlelője a mesterkelt klasszicizmusok helyett az eredeti hellén források irányában tájékozódott. Talán első ízben ő ismerte fel azt, hogy a görögséghez korábban mindig valamiféle kerülővel, az azzal egybefolyjni látszott római világon át jutottak el[10]. Csupán a hisztorizmus korának bővülő ismeretanyaga tette lehetővé azt, hogy a XV. sz.-ban, majd a Racine, Winckelmann, Goethe évtizedeiben már megpillantott, régtől áhított görög művészetről, amely — amint vélték — jelenüket és a jövő művészi sorsát a legalkalmasabban befolyásolhatta, az addigi legtöbbet ismerhessék meg. A századközepi festészetben A. Feuerbach Homérosz hatásait kívánta elérni; a művészet szerinte csak görögös mintaképek, ihletés nyomán valósulhat meg. Az antikvitásból is merítő más képzőművészek, aminő a romantikus telítettségű A. Böcklin is volt, nem kerültek a szűkebb neohellénizmus sodrába. Az ókori formavilágból történő válogatások azonban nem voltak egyenletesek; a hisztorizmus fődíszszaka elején azzal is tisztában voltak, hogy a hellénisztikus díszítő kultúrát továbbfejlesztett rómaiak a görögöknél többértűbb, gazdagabb formarendszereket hoztak létre. A történeti stílusfelújítások kibontakozásakor a korszerű új megteremtésére elsősorban a múlt ismerhető legjobb elemeiből történt elegyítést vélték legalkalmasabbnak. A díszítőművészetek e stíluskoncertjében a görög ízlés elővétele csupán egy volt a sok lehetőség közül. A stíl-pluralizmus időszakában a neohellénizmus sem egyenletesen terjedt; úgy tűnik, hogy a romantikus díszítőnyelvzet áramlásához hasonlóan ez is inkább Közép-Európában lett honosabb. Mindenesetre az „à la grecque” modor az 1850-es évek végén már általánosan ismert volt. München műipariskolájában a fokozatosan előretörő reneszánsz mellett a görög világ motívumait oktatták. Itt Ottó király 1834. évi görögországi utazása óta lelkesültek a görög formákért; azok számára „abszolút művészetté” lettek. Ez a tény a délnémet díszítőművészet további sorsára sem maradt hatástalan. Leo v. Klenze díszítőrendszerei is a hellénisztikus akanthuszindázatok, meandereket másolták, fogalmazták át. K. Bötticher (1806—1889), a díszítőművészetek önállóbb, újszerűbb voltáért küzdő formatervezőművész különösen elviekben harcolt a görögös új irányzatért[11]; főként a görög vázafestészetből kölcsönzött motívumokkal teremtve jelene számára újabb díszítőformákat. Az új stílusra igen jellemzőkké lett palmettarendszerek művein 1850-től tűntek fel. Korán tervezett díszítőelem mintakönyvet (1834—44), emellett ornamens iskolát tartott fenn; ezek is a görög ízlés kizárólagosságát voltak hivatva előmozdítani[12]. Újhellen esztétikája talán a legtudatosabban foglalja egybe ennek az áramlatnak a velejét. E nézetek szerint a görögség egykori formakincse az elképzelhető és elérhető tökéletesség. Ennek a díszítmény-kincsestárnak az átfogó kiaknázásához azonban mozgósítani kell mindazokat a tudományos eszközöket, amelyek a hellén világ művészeti múltját minél teljesebben tárhatják elő. Nála a század pozitívista filozófiáiúra jellemzően: a tudomány és a művéség egyenlő a művészettel. Azonban a jelennek, ti. a XIX. sz. közepének a görög művészeti szellem nem minden vonására van szüksége. Bötticher az igazi szellemi eklekticizmusnak a helyesen felfogott mintaválogatást mondja (!). A technikai kultúrába átlépő jelene számára véleménye szerint csupán a görög művészet ornamensrendszere juttathat megfelelő — statikus — díszítőelvéket. Az industrializmus igényeire figyelmes Bötticher azt is tudta, hogy rohamosan fejlődő kora többé nem érheti be a hagyományos anyagokkal. Újhellen formanyelvzetét az irányzat előestéjén (1846) újszerű, részben a jövőben felkutatandó műanyagokkal remélte megvalósíthatni. De jelenében még csupán az akkor igen előremutató öntöttvasat ajánlhatta a cement, a papír-



1. F. Gilly: Terv a berlini nemzeti színház részére, görögös formákban, 1798



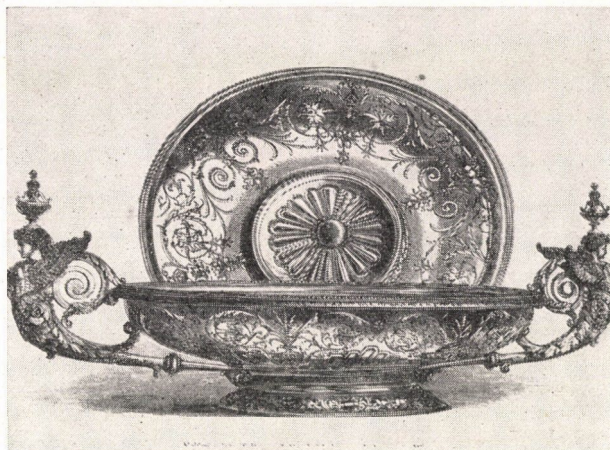
2. Ledoux: Görög stílu funkcionális épület Chaux-ban, 1777

masé, a kaucsuk, a gipszsel átitatott préselt vászonfélék stb. mellett. „Értelmező hisztorizmusa” az „értelmes díszű” szerkezetek funkcionalizmusának jövődő világában a görögség díszítőrendszereit olyképpen fejlesztette volna tovább, hogy a germán jellegű statikus lényeket a hellén díszítőművészettel mintegy felöltöztessék. Ez a korra annyira jellemző elképzelés — a romantika összetettebb művészeti gondolkodásmódjának újszólván a nyitja — a németiségben továbbélő vélt középkoriságnak — szerinte a lényegnek — és a mindennekfelettinek tartott görög formakincsnek természetes együttélésében látta a jövő kibontakozását. A bötticheri neohellén elvi alapvetések arról is felvilágosítanak, hogy az irányzat — erről már felleptének időszaka is meggyőzhet — éppen úgy a romantika talajában gyökerezett, akár a középkorias eredetű ismeretesebb korbelti válfajok. Bötticher, a hellén hagyományokból átnövő sajátos-eredeti díszítőművészeti jövő hirdetője sem tudott elképzelni a múlttól független újszerűt. „Minden műformánk, a művészetekről való minden fogalmunk a hagyományokban gyökerezik.” Csupán negatív formában vetődött fel előtte is a kérdés: lehetséges lesz-e valami egészen új díszítőornamentika, mintarendszer kialakítása a jövőben?[13]

A kor nagy művészeti felismerései közé tartozott a görög díszítőművészet polychrom voltának a felfedezése is[14]. J. I. Hittorf, az újhellenizmus franciaországi hirdetője nagyhatású irodalmi, régészeti tevékenység kifejtője, Percier-nek és Fontaine-nek, az empire létrehozóinak a tanítványa, Magna Graecia archaikus templomainak festett terrakotta-díszei nyomán a klasszicizmus jóval színtelenebb formái helyett hitelesebb görög mintákat ajánlott. Díszítőelem-rendszereinek újhellen formanyelvét az akkori építészet-belsőségek legelőre-mutatóbb vívmányaival, öntöttvas-konstruksiókkal párhuzamban, azok alkalmazásaként alakította ki. Tudatos, archaológiai-elvies agitációja egyik elindítója volt an-

nak a folyamatnak, amelynek során a hisztorizmus szín-
 ízlése a megelőző időszakéhoz képest egyre telítettebbé,
 melegebbé vált, fokozatosan besötétedett. Ezek a meg-
 oldások Franciaországban a Lajos Fülöp-i időktől, Kö-
 zép-Európában pedig a század közepétől befolyásolták
 a díszítőrendszerek szinkultúráját. Franciaországban az
 újrakokó hullám és az újromantika is másként és jóval
 korábban zajlott le; itt nem mindig könnyű feladat a
 neogrecque-nek a II. empire-től elválasztása. Azonban a
 franciáknál az újhellén áramlat a szobrászatban is meg-
 található; így Chapu újgreci előképekhez igazodó,
 ornamentális irányú neogrecque plasztikájában. A „Style
 décoratif néo-antique” akanthuszinda, palmettarend-
 szerei a III. császárság díszítőművészeti ágaiban erőtel-
 jesen érvényre jutottak; nem hiányozva az olyan, élet-
 műveiket főként a neoreneszánszban létrehozó művészek
 formái közül sem, aminő Ch. Garnier volt. Nem hang-
 súlyozhatjuk eléggé a francia neogrecque-nél annak fontos-
 ságát sem, hogy akanthuszindázatai, egyéb görögös nö-
 vényi mintaelem-képzései folyamatossággal vezetnek
 át azoknak a most már megszokottan növényi elvű
 díszítőrendszer-törékvéseknek mentén a századvég felé,
 amelyekből egyfelől a francia naturalisztikus-szerves
 dekorok, másfelől a l'art nouveau floreális nagy hulláma,
 a hisztorizmus átmeneti visszahúzóódása és folyamán-
 képpen a XX. sz. további történései továbbhaladtak.
 Ezek nyomán ma már úgy tűnik, hogy a neogrecque Fran-
 ciaországban a továbbiakat illetően valósággal jövendőbe
 látónak bizonyult. Párizsban 1848 után a Louvre, a
 Salle des Sept Cheminées, majd az Igazságügyi Palota
 1850 utáni belső díszítményei mutatják a stílust, de az
 Opera kiképzésén is találunk ezekből a motívumokból,
 amelyeket egyes kortársak „természetükre nézve régé-
 szetieknek” tartottak[15].

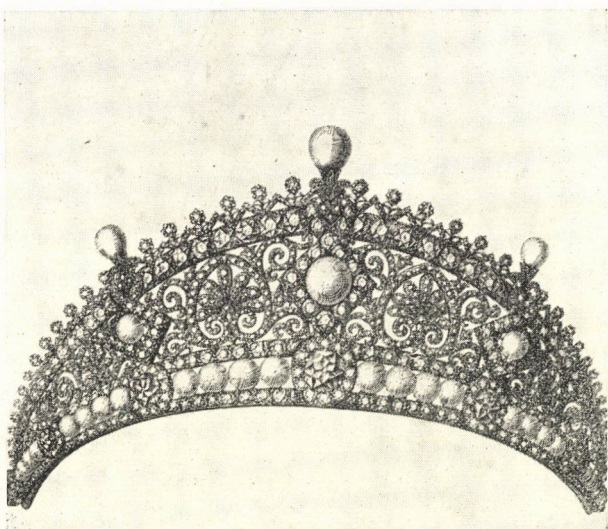
Az irányzatnak talán a főmestere és gyakorlatában
 leginkább valóra váltója a görög—dán eredetű, élet-
 műve javát Bécsben megalkotó Th. Hansen (1813—
 1891) volt. A korábban romantikusként indult építő-
 művész Schinkel hatására fordult a görögség formavilága
 felé. Kevés számú görög elemből egybeállított forma-
 nyelve az újhellénizmus másfél évtizede alatt — amely-
 nek súlypontja 1865—70 tájára esett — jelentékenyen
 uralta a közízlést. Irányító szerepe az új stílusban, akár-
 csak francia földön Hittorfék, magában véve is az épít-
 észet kezdeményezését mutatja. Az általa irányított
 közép-európai újhellénizmus annyira a császárvároshoz
 kötődött — Hansen 1846 óta tartózkodott itt —, hogy
 azt 1860 tájától már „bécsi stílnak” is nevezték[16].
 A jelentős építésznek komoly szándéka volt az egész
 műipar hellénizálása[17]. Hansen nem csupán maga ter-
 vezte, rajzolta, de céljai megvalósítására a legkisebb rész-



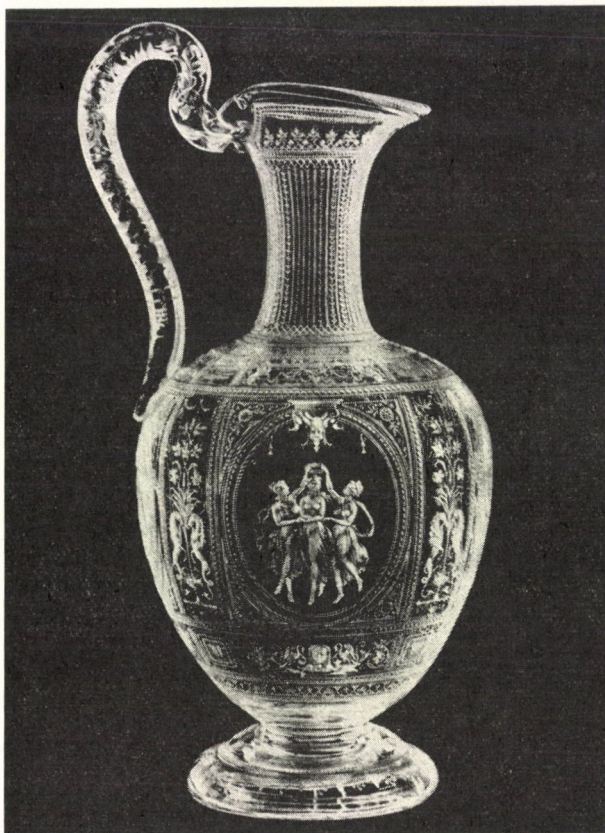
4. L. Lobmeyr „császárszervize”. Bécs, 1873

letekig saját maga is mintázta műipari alkotásait. A kor-
 társ művészekre is hatni tudó Hansen köré csoportosult
 alkotói kör, a „hellénisták” többnyire építésszek voltak,
 akik épületeik tartozékai, berendezései révén az ipar-
 művészeteknek úgyszólván mindegyik ágában tervezték
 száraz-szögletes, architektónikus formákat[18]. Számos
 lehetőséget nyújtott erre az újjörög bécsi parlament épít-
 tése is, és nem közömbös számunkra, hogy Hansen e fő
 művénél Ybl Miklós is közreműködött. A bécsi helléniz-
 mus vezéralakja az iparművészetben elsősorban az ötvös-
 ség, a fémművesség terén volt tevékeny. Antikizáló
 ékszerei palmetta-, akanthusz-, repkényindás díszű át-
 töretekkel az egyébként is e formákba öltöztetett
 1873. évi bécsi világkiállítás kimagasló sikerét jelentették,
 bizonyítva, hogy a század közepét követően az európai
 közízlés mennyire készen állott a görög-hellénisztikus
 formák befogadására[19]. Az átmenetileg túlsúlyra ju-
 tott görögös ízlés azonban ekkor sem terjedt ki a díszítő-,
 iparművészetek egészére. Ferstel, Semper, Siccardsburg,
 Van der Nüll az újhellén közjáték nélkül váltottak át a
 klasszicizmus, a romantika felől a neoreneszánszra. A
 kor műveltjeire több jelentős ókori ötvös-, ékszergyűjtem-
 ény ismertté válása egyébként is különös hatással
 volt. A Campana-gyűjteménynek Párizsban felbukkanása
 a köztudat szerint nagy szereppel bírt a francia ékszer-
 iparnak — amint akkor mondták — „ionien”, valójá-
 ban a görög-etruszk formák felé fordulásában[20]. Ha-
 sonló szellemben kezdett antikizálni az üvegear is. A kor
 első üvegművésze, L. Lobmeyr kristályain, így részben
 A. Eisenmenger tervei után készült császárszervizén a
 fülek sfinx-, hárpiaalakok, az edénytestek tektonikája
 görög vázákat követ, öbleik kanellurázottak, fő díszük
 akanthuszindázatok. A csehországi szudéta üvegvidék-
 ken elsősorban H. Müller tűnt ki az új stílusban. Nagy
 elmélyedéssel tervezett, technikai készsége nyomán
 gazdagon kitáruló díszformái azonban — amint az a
 neohellén irányzatnál nemegyszer megfigyelhető —
 a római császárkor görögös előképű ókori eklekticizmu-
 sából áttételesebben állottak egybe[21]. A hangadó
 esztéták kortársi megítélései szerint a neohellén ízlés-
 áramlat legértékesebbet az üveg művészetében — és
 Lobmeyr stílusában — alkotott[22]. A ciprusi kerámia
 palmetta, kymasor díszítményei most „cyprusi stílus”
 üvegre kerültek[23]. Az „Akademische Antike” motí-
 vumainak — ahogyan most nevezték — fő összeváloga-
 tója Hansen mellett Bécsben J. Storck és D. Hollenbach
 voltak. Tervezéseik nyomán különösen sok aranybronz
 műtárgyforma keletkezett; de hatott a görögös divat
 a bútorművességre és a belső berendezésekre is, sőt az
 1873. évi bécsi világkiállításon neohellén díszítésű fürdő-
 szobaterveket látunk.

A kerámia művészeteiben a görög vázák kopizálá-
 sáig olykor már a XVI. Lajos és az empire ízlés is elju-
 tott. A klasszicizmus további évtizedei a Percier és Fon-



3. Diadém, Th. v. Hansen tervezése. Bécs, 1873 előtt



5. Üvegkanna, H. Müller tervezése, 1875

taine sugallta római antikot egyszerűsítették; az ettől eltérő újhellén palmetta-meanderstílus III. Napóleon idején az államrendszertől pártfogolt II. empire irányzata mellett is előtérbe jutott. P. Sédille, a század közepét követően kerámiaterveket is készített francia építész és mások mintái is az új ízlést mutatják. Sédille, akinek jó néhány igényes palotaépülete ma is áll Párizsban, építőtevékenységében messze a nyolcvanas évekbe nyúlóan alkalmazta a görögös stílusjegyeket. (Hasonlóan Gouny, Pascal és mások.)[24] Átmeneti időre Sèvres is követte az új görögös ízlést. A franciák azonban most is válogattak a Lajosok időszakainak motívumaiból; emellett a neoreneszánsz kezdetei itt az 1820-as évektől kimutathatók[25]. Figyelemre méltó P. Avisse kerámiaművészete, amelynek neohellén díszítményein már 1870 táján határozottan felismerhetők azok a vonások is, amelyek elsődlegesen majd a l'art nouveau első nagy florealis hullámaival jutottak felszínre. Így a szecesszió készülődése — annak egyik ágaként — a neohellénizmusban is megfigyelhető[26]. A francia díszítőművészet egyes ágaiban a neogrecque Susse bronzain, Guignon üvegjein érvényesült kiváltképp; azonban a legjelentősebb művészek, így a fémművességben Barbedienne a II. empire-t és a francia ízlés hagyományaihoz híven a közép-európai II. rokokóval párhuzamos barokkos áramlatot részesítették előnyben.

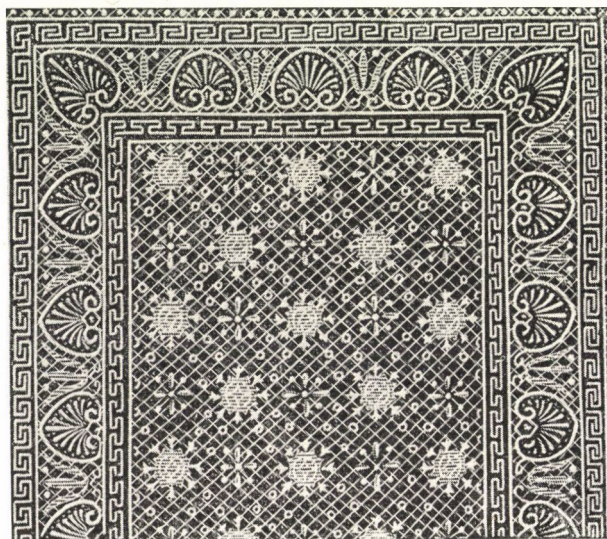
Nyomatékosan szólalt meg az újjörög ízlés Dániában. Itt Thorvaldsen és köre korán megvetették a klasszikus formatisztelet szélesebb alapjait; nyomukon az iparművészetek is fogékonyabbakká lettek a neohellén irányzatokra. Ez a készség majd a dán porcelánművészet nagy időszakaiban továbbra is fennmaradt, annyira, hogy itt korlátlan „neogrecizmusról” beszéltek, amelynek atyja Thorvald Bindesbøll építész volt; míg nem — 1888-tól — a lágy alsómázaknak a florealis l'art nouveau-hoz vezető új művészi kora be nem következett.

A görögös minták a textiltervezéseken is eluralkodtak. A textilműág szétterülő adottságai nyomán a teri-

tőkön, egyéb anyagokon most antik padlómozaik, menyegyzetstukkó mintabeosztások jelentek meg. Damaszt-terítőkre ilyen mintázatokat J. Storck is tervezett. Még a csipkék is grécizáltak ekkor[27].

Berlin újjörög stíljét nehézkes mitológiai alakok, száraz fogalmazású tagozatok súlyosították.

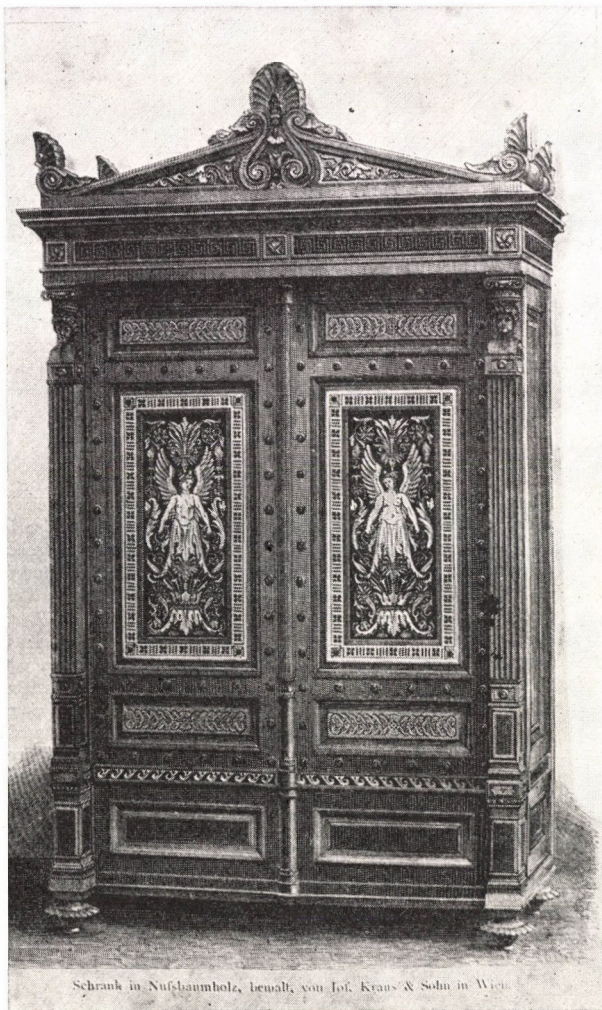
A. Hauser, a görög stílusformák esztétája[28] maga is tervezett a görög vázák világának díszítmódjaival díszkerámiát; grécizálásából figyelemre méltók bútortervei. A hisztorizmus egészében oly jelentős szerepet játszott Bécs e téren is figyelemre méltót alkotott. Az 1870 körül itt készült fényűző bútorok gyakran ébenfa felületekkel, elefántcsont és egyéb drágaművű berakások díszítésűek. Az irányzat archaeológiai kutató szellemére jellemzően a görög vázák ókori bútorábrázolásai nyomán történő tervezések is előfordultak[29]. A neohellén bútorstílus a görög építészettől kölcsönzött szellemével, tympanonjaival, építészeti ornamenseivel, hermás pilasztereivel az empire valamennyi változatától könnyen megkülönböztethető. Átmeneti időre a csupán a barokk elejére visszanyúló európai porcelán is Th. Hansen antikizálását követte. A Habsburg monarchiában Haas és Czjzek, Schlaggenwald termékein is megjelentek a görög formák (7. kép). Angliában most Minton — Ruskin intelmei dacára — vörös alakos görög vázákat másolt.



6. Csipke, neohellén ízlésben. Bécs, 1873 előtt



7. Porcelánkészlet Haas és Czjzek schlaggenwaldi gyárából, A. Hauser terve, 1870 után



8. Szekrény, J. Kraus terve, Bécs, 1870 után

Az Amerikai Egyesült Államokban főként az építészetben és a bútorkészítésben jelentkezett — már 1850 tájától — a görögös ízlés. A „déli-koloniális” formák — bizonyos angol neogót vonások mellett is — lényegében ennek az ízlésiránynak újvilági megfelelői [30].

Magyarországra az újhellénizmus már előrehaladottabb, kialakult időszakában, a hatvanas évek derekán jutott el müncheni és a közel eső bécsi minták nyomán. A céhiparos művészetek kihunyásával azonban éppen ez idő tájt a hazai műipari tevékenység meglehetősen alacsony szintű volt. A társadalom igényeit a vámterületi adottságok mellett a szűkös belföldi termelésen kívül ekkor az osztrák tartományok, elsősorban Bécs és a cseh—német Szudéta-vidék műipara elégítették ki. Az 1860-as évek hazai ínségei, majd a kezdődő kapitalizmus első nagy válsága (1873-ban) Magyarországon ugyancsak nem kedveztek a reformkor óta sürgetett iparművészeti kibontakozásnak. Így legtöbb művészeti águnk akkori közel teljes átmeneti bénultsága idején az irányzat nálunk nem egykönnyen fejlődhetett ki. A történelmi-társadalmi okokból eredő lemaradás már a II. rokokó későbbi szakában is alaposan érezhető. Az ezt követett újhellénista periódusban ez az írás csak folytatódott, és igazában majd csak a neoreneszánsz áramlattal töltődött ki.

Azonban az Európát járó magyar a hisztorizmus száz változatú csillogásában a görög ókortutánzó formákat is észrevette. Ipolyi Arnold ugyan a „classicismusi idealizmus végső kinövésai, az antik mythologia banális témái” ellen agított [31]; azonban erre a válasz sem ké-

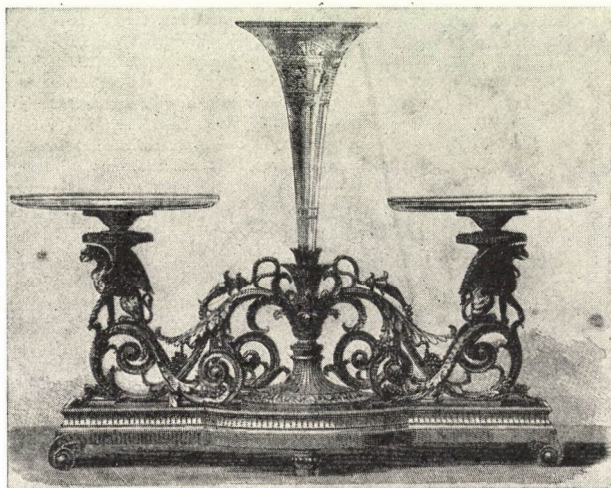
sett: „finom ízlésű emberek rokonszenve az antik iránt kiírthatatlan...”, ellenében pedig: „az archaeologiai kísérletek művészi téren többnyire meddők, mégha a klasszikus korszakok műveinek föllevenítésén fáradoznak is” [32]. Az esztétikai művelődés az ókor kultuszát nálunk is elősegítette. A görögség kultúrhatárait művészi értékeiben is felülmúlhatatlannak tudó br. Eötvös József, akinek kultúrtörténeti gondolatmenetében az ókori, görög példákkal bizonyítás főhangsúlyt nyert, a görög művészetek felsőbbrendűségének elvies hangoztatója volt [33]. A kor esztéta gondolkodói közül Jánosi Béla [34], de majd Beöthy Zolt is olybá tekintették az ókori görög világ formakincsét, mint amelyen jelenük művésztete is alapulhat [35]. Bach rendszere után a provizorium átmenetiségében, majd a kiegyezést követett új korszak induló gyáriparosodása idején a honi mindennapokat elsőként a visszaszoruló romantika és a II. rokokó, egyszersmind az újként jelentkező neoreneszánsz mellett éppen az újhellénizmus ízléshulláma árasztotta el. A még élő romantika mellett párhuzamosan ez lett a kiegyezési ünnepségek drapériájává, amint e formákat mutatja az új postai szervezet első levélbélyeg-grafikája is. Rövid másfél évtizedre a hátráló romantika helyére került tudatosabb középkori stílusfelújítások, az egyelőre még gyéren jelentkező újreneszánsz mellett az élet nálunk is újhellén formákba öltözött. Justh Zsigmond párizsi naplójában „Diner archéologique”-eket emleget, a berendezések, az asztali kultúra antikizáló jellegére utalva [36]. Az új irányzat érvényesülésére a fő alkalmat egy-ideig inkább az építészet járulékaiként a belsőségek díszítése jelentette. A Magyar Tudományos Akadémia új palotájának díszítőművészeti kiképzése éppen erre az időszakra esett (1859—1865). A stíluspárhuzamok közötti választásoknak a hisztorizmusra annyira jellemző vitái során feltárltak a honi társadalom esztétikai pártállásai. Az éppen hazatért emigránsok, a világlátott arisztokrácia az akkor már divatozni kezdett, hírlí hozott neoreneszánsz mellett foglalt állást. Az Akadémia palotájának pályázatai közül H. v. Klenze és F. A. Stühler díszítménytervei az új neoreneszánsznak az újhellén főáramlattal való elegyítését mutatják. Kettejük közül Klenze díszítrészletei tartalmaztak volna több hellén vonást; azonban a díjnyertes Stühler is Dessewffy Emil gr. ösztönzésére keverte jobbára sansovinói-velenceies cinquecento részletekkel a belsőségekben különösen újhellén túlsúlyú díszítőstílusát [37].

A kiegyezést követett évek műipari termelésének a céhes idők utáni elapadása a kortárs szemlélőknek továbbra is panasza maradt. Szalay Imre az irányzat kibontakozása útjaként a hazai ókori múlt éppen akkor megindult feltárásainak leleteit ajánlotta; de alkalmasnak vélte erre közgyűjteményeink antik műkincseit, vagy azok ilyen célú gyarapítását is. A hisztorizmus időszakának mindvégig jellegzetes vonása, a külön-nemzetire, a tájankénti sajátosságok kiemelésére törekvés ily módon jelentkezett még az olyan nivelláló, az antikvitásban kiegyenlítő irányzatok esetében is, aminő az újhellénizmus volt [38].

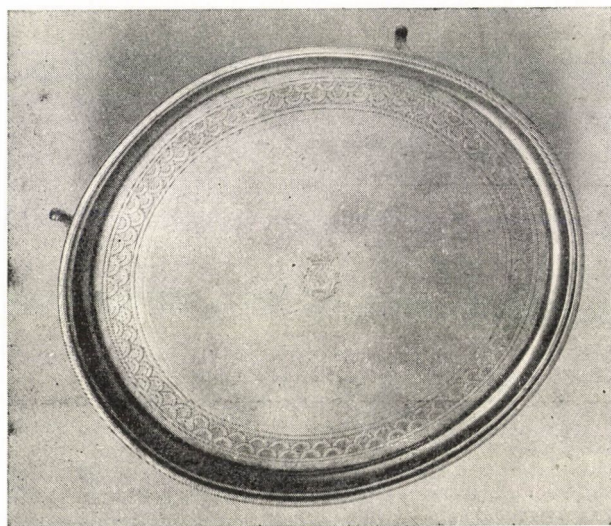
Az iparművészetek egyes műágai közül az ötvösségben Egger Dávid tevékenységének korai szakasza a neohellén formák jegyében indult; görögös mintavilága majd a nyolcvanas évek elején is tartott. A Bachruch-műhely kezdő időszakában hasonlóképpen ilyen jellegű volt. Mindketten előszeretettel készítettek ékszereket, ruhadíszeket is. Link Fülöp ugyancsak antikizáló ötvösséget, ékszereket, közöttük zománcdíszítéseket alkotott. A hisztorizmus kibontakozó kordivata általában, a magyaros dísz kedvelése nálunk meg különösképpen kívánta a ruházati ötvösségeket, ékszereket.

Az éppen e stílusirányzat idején létesült Iparművészeti Múzeum legkorábbi szerzései a készülő 1873. évi bécsi világkiállítás anyagából valók; ennek megfelelően első darabjainak jó néhány természetszerűen származik a neohellén irányzat köréből. E műtárgyak meglehetősen képet nyújtanak az időszak jellegéről, amelyben az ötvösség egyelőre még a klasszicizmus formálta tárgyakon inkább felületi díszekként alkalmazta dekor-rendszereit, palmetta, meander, kyma, szalagfonat-sorait. Míg ugyan-

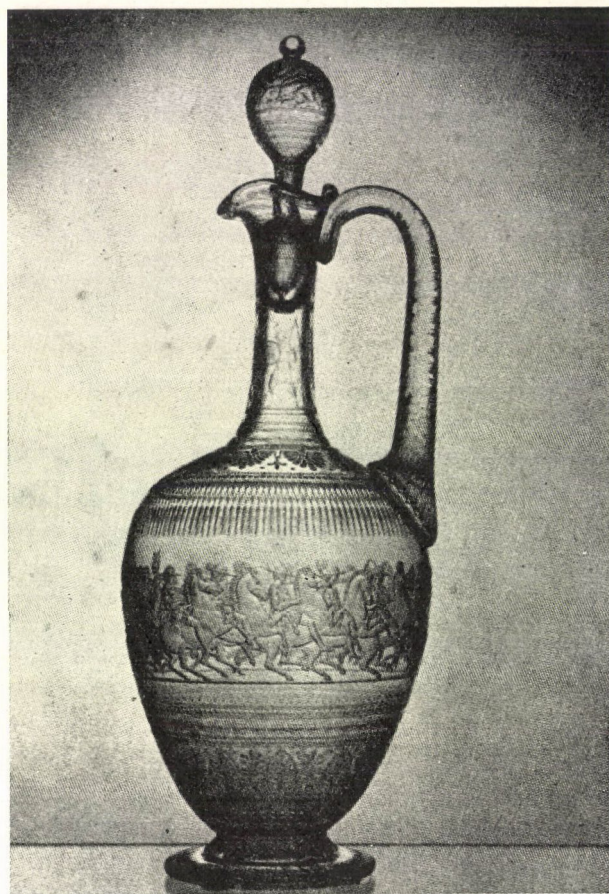
is a főbb stílusközpontok tisztábban, lényeges vonásaiban mutatják az új stílus jegyeit; így a bécsi tervezések (D. Hollenbach, J. Storck és főként Th. Hansen) egészükben a görög formavilágból merítettek, a másodlagos helyek, az irányzattól érintett átlagosabb szintű műhelyek inkább csak külsőségeikben alkalmaztak a görögös elemekből. Az előbbire Th. Hansennek egy tervét mutatjuk. Ezen a főként az akanthuszinda-rendszerekből merítő, de lesbosi kymasorral, griff-párral is gazdag újhellén jelleg a maga tisztaságában mutatkozik[39]. Ismerjük Th. Hansennek megvalósult művei közül egy zongoráját[40], kottatartóját[41], amelyek az irányzatnak főidejében volt széles körű érvényesülését mutatják. A bútorművesség teljét talán egy J. Storck tervezte ébenfa kabinetszekrény mutatja elefántcsont intarziáival, F. Laufberger festményeivel, 1871-ből[42]. Ezekhez képest a korszak átlagosabb termékein — osztrák, magyar készítményeken egyaránt — inkább csak a peremekre szorító lesbosi kymasorok, kosfejes, bőségszaras, akanthuszindás fogók, amint azt egy mártásos csészén látjuk[43], palmettasorok — így egy nyeles tükrön[44] — jelentik a neohellén ízlést. Egy ékszer-tartó peremén a kettős palmettasor az archaikus görög síkdíszítmények világából való, míg oldalán a vésett díszek lábazata már a neoreneszánsz formáit mutat-



9. Asztali dísz, fa és üveg; Th. v. Hansen terve, Lobmeyr és Rudrich kivitelezése, Bécs, 1873 előtt



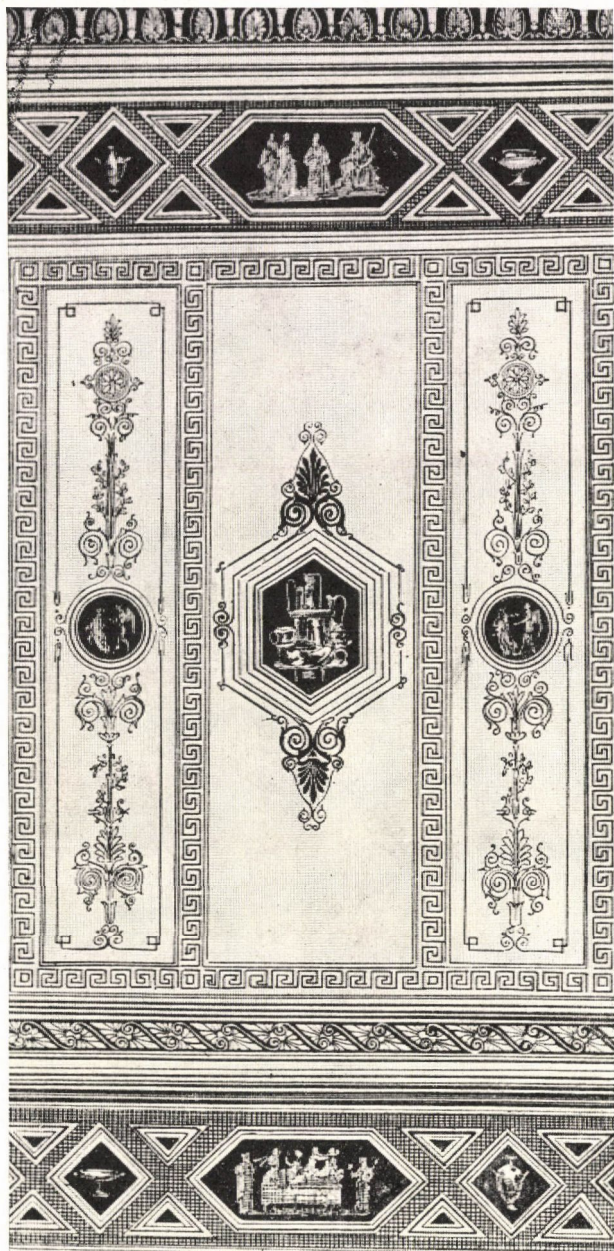
10. Ezüst tálca, bécsi, 1870 körül. A budapesti Iparművészeti Múzeumban, 53.2460.1. ltsz



11. Az Elgin kancsó; gravírozott díszítményű, Th. Webb's Dennis üvegyára, Stonbridge, 1878

ják[45]. De ismerünk a korból olyan ötvösemléket is — olaj-ecettartót — amelynek fogója még a II. rokokó körébe tartozik; tartóin viszont, meglehetősen diszharmonikus módon áttöretes meandrorsor látható[46]. Egy osztrák készítésű lábas ezüst tálca pedig antik pikkelysorokkal mintázott[47].

Az üveg művészete a hisztorizmus idején, már a II. rokokótól lendületesebben fejlődött, mint a kerámiai műfajok addigi főága, a porcelán, amely csupán barokk és kelet-ázsiai előképekre tekinthetett vissza. Így az üveg az új stílusban is korlátozásmentesebben szólalhatt meg. Emellett a közeli Bécsben a kor nagymestere, L. Lobmeyr az üveg művészetét az iparművészeti ágak között a kortársak ítélete szerint is a legmagasabbra fejlesztette (4. kép). Készítményei között egyaránt találunk irizáló, színtelen üvegű, csupán gerezdelt testű darabokat; ezeken a velencei művességben is előforduló későgót formákon azonban neohellén aranyindadisz fut körbe, mutatva a formáknak és a díszítményeknek az eklektikában gyakorta külön szellemű voltát[48]. Lobmeyr stílusa e korai — neoreneszánsz főidőszaka előtti — periódusában is gyakrabban alkalmazta a hellénisztikus akanthuszinda-díszítéseket. Az osztrák neohellén stílus üvegművészetének egyik kimagasló darabja H. Müller műve 1875-ből (5. kép). Ez a gravírozott díszű kanna teljességében mutatja a római kora császárkor díszítményrendszereinek tanulságait is tükröző hellénizálást[49]. Angol földön az „Elgin kancsó” néven ismert gravírozott díszű üvegemlék talán az egész irányzat felső szintjét jelenti. A Th. Webb's Dennis üvegyárban (Stonbridge) 1878-ban készült kannán a parthenoni fríz lovastelvonulásának részlete fut körbe; ezalatt és felette pedig a neohellénizmusnak csaknem minden díszítőeleme helyet kap. Az orosz üvegművészetnek a



12. M. Poterlet falikárpítja, 1832

dús, nagyméretű, montírozott porcelándíszvázák mintájára készített nemegyszer fekete hyalit üvegű, arany-bronz tartozékú termékei a stílus kiemelkedően díszes emlékeit jelentik[50].

A görögség kerámiakultúrájából merítés korai esete a bécsi porcelángyárnak az i. e. V—IV. sz.-i görög előképeket híven — másolatszerűen — visszaadó vázája. A hydria formájú edény a Magna Graecia-i görög formakincs előtárulásán lelkesült kor jellemző tanú-emléke[51].

A keménycserép kerámia köréből az irányzat kiteljesedését jelentik Mettlach készítményei, amelyek klasszicizáló porcelánvázák tektonikáin alkalmazott neohellén vonásaikkal a stílus legtöbb tulajdonságát elegyítik. E kerámiák színezései is az antik görög idők vörösbarnás-okker-fekete-fehér tónusaiból valók[52]. A kor angol kerámiaművészetében Minton Stoke on Trent-i gyára is alkotott e formákban. 1872-ben készült falicsempe szegélymintáin az újhellénizmus fő motívumai, a palmettasorok ismétlődnek ugyancsak archaizáló, fehér alapon vörös-fekete színekben[53].

Az antik görög szobrászat a neohellénizmus idején az építészeti díszítmények mellett a porcelán plasztikában szólalt meg; bár Chapu művészete mutatja, hogy az irányzattól a kor nagyszobrászata sem volt mentes.

A díszítő- és iparművészetek mellett nem csupán a belső kiképzések, az enteriőrök művészete, az építészet sem maradt érintetlen az újhellénizmustól. A belső terек újhellén díszítésmódjának Franciaországban jelenléte művésze volt V. Poterlet, aki számos kárpitművén már az irányzat kezdetén a stílus legtöbb jellegzetességét egyesítette; műveinek szelleme hellénisztikus és korai császárkori részleteikkel a megelőző klasszicizálástól világosan megkülönböztethetők. Franciaországban ez a klasszicizmustól és a Lajos Fülöp-i kor újabb barokkos gyökerű válogatásaitól elkülönülő — főként Hittorf nyomán tudatosult — új ízlés már az 1830-as évektől megfigyelhető[54]. Az időszak francia öntöttvas építészete és belső díszítő rendszerei jelentős hányadukban e formákat mutatják (J. I. Hittorf párizsi Gare du Nordja 1862-ből).

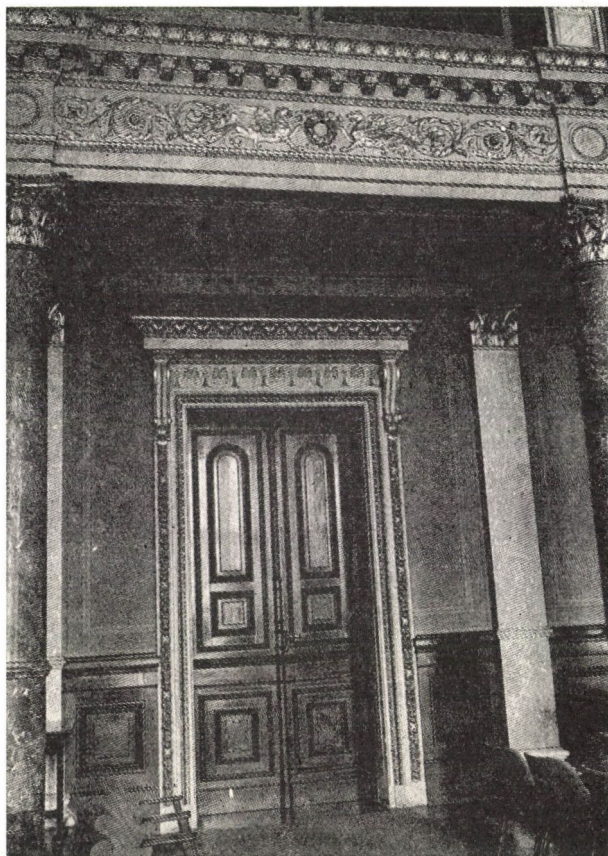
Honi adottságaink között Ybl Miklós életművének második — romantikus és neoreneszánsz korszakai közötti — szakaszában láthatjuk ennek az újhellén irányzatnak az érvényesülését. A neoreneszánsz hazai nagymestere is mintha szívesebben alkalmazná a görög-hellénisztikus elemeket a quattrocento nyelvezeténél. Ybl 1860 táján fokozatosan szakított a romantikával és átmenetileg, nagyjából az 1870-es évekbe nyúlóan a görögös díszítőelemeket, a meandereket, palmettasorokat, kariatydákat stb. részesítette előnyben, amíg majd végképpen G. Semper neoreneszánsz útját választotta[55]. Az építészet már korábban is tervezett iparművészeti, díszítőművészeti tartozékokat; ebben az időszakban pedig már az új típusú, akadémikus végzettségű építészek a történelmi formák kivitelezéseiről is gondoskodni kezdtek és ez a tényező a céhes ipar kihunytakor a díszítőművészeti



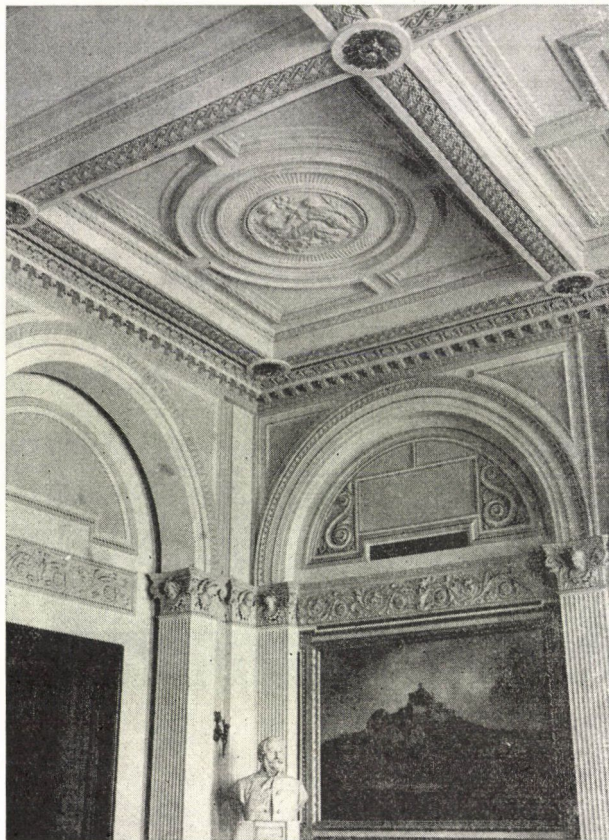
13. A Magyar Tudományos Akadémia díszterme, Budapest, 1859—1865

fejlődésnek lényeges előmozdítója lett. Emellett az építészet rövid neohellén időszaka az egykori görög építészet korlátozott termegoldásai következtében csupán a klasszicizmus előző adottságait folytathatta, ennél fogva újszerűségei inkább díszítőművészeiben, iparművészeti tartozékaiban nyilvánulhattak meg. Így a neohellénizmus az építészet és az iparművészetek között a kettőjüket szervesen egybefogó díszítőművészetek útján különösképpen kapcsolatteremtő lett.

A neohellénizmus építészeti díszítőműveit szokatlanosan a „kora eklektika” stílusfogalmába olvasztják be. A hazai adottságok mellett eddigelé az 1860–70-es évektől a 80-asokba nyúlóan a neohellén vonásokat a kezdődő neoreneszánszsal vonták egybe. Gerő L. emellett is találóan vette észre, hogy e korai eklektika, amelyben egyelőre újra klasszicizáló párkányzatok, aediculák ablakok stb. jelentek meg, nem azonos a neoreneszánszsal [56]. A hazai építészet díszítőtagozatai, elemei ugyancsak bőven mutatnak a hellénisztikus periódus emlékeiből, amelyek megfelelő felismerés híján, talán még a hisztorizmus későbbi időszakainál is kevesebb védelemben részesülnek. A neohellénizmus díszítőművészeti emlékeinek architektonikus párhuzamait Budapest építészeti arculata néhány példájával mutatjuk be. A Magyar Tudományos Akadémia palotája (F. A. Stühler terve 1859-ből) velenceies-sansovinói homlokzatához képest belsőiben választékosan szerkesztett neohellén ornamentalszerekkel gazdag. A hangsúlyos díszítésű díszteremben az emeleti tartók, a páros kariatidák az irányzatnak általánosan kedvelt elemei voltak. Alattuk, a dús párkányzattá kiképezett karzatmellvéden akantuszinda- és palmettasorokat látunk (a konzoltagsorok csak a flaviusi kor óta ismeretesek). De hellénizáló a díszes ajtófelek is; a neoreneszánsz itt inkább csak a dús kazettamennyezeten szólal meg részlegesen (Schikandz cinquecentesk tervei). A vékonyas gerendázat-



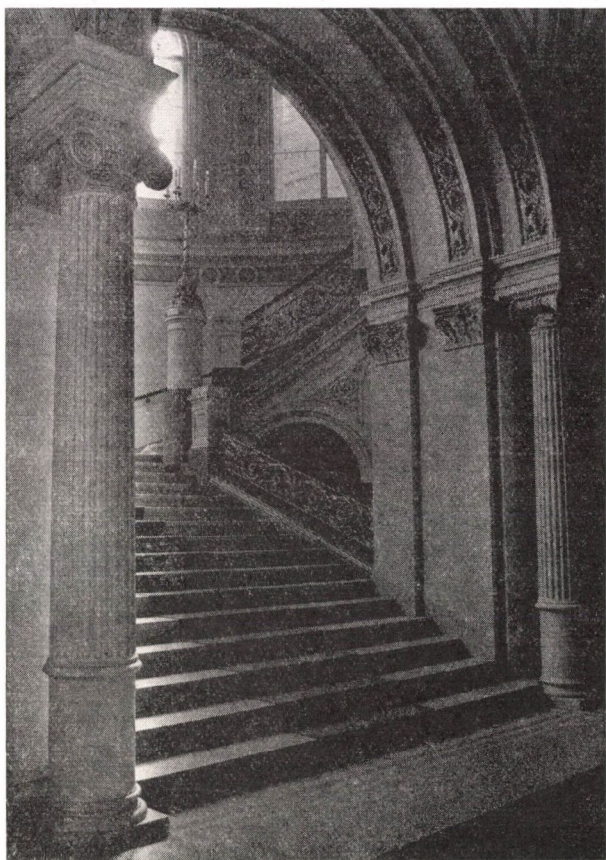
14. A Magyar Tudományos Akadémia palotája dísztermének részlete



15. A Magyar Tudományos Akadémia palotája felolvasótermének belső kiképzése

tagok itt és az oldalsó boltíveken pedig még a romantika felé visszamutató vonások. A felolvasóterem egyöntetű stukkóarchitektúráján még tisztábban — a pillér-, pilaszterfőkön ugyan etruszk ízekkel — szólnak meg a neohellén szellemű díszítőművek. Itt ellentett szalagfonatrendszer, kymasorok, a kazettaközökben antikizáló tondók nálunk egyedülálló egységben, császárkori római vonásokkal elegyítve mutatják a stílusirányzatot. De ilyenek az emeletre vivő lépcsőház részletei is; a Schlick-gyár készítette aranyozott vas akantuszinda díszű korláttal [57]. Úgy látszik, a romantika ellenében a neoreneszánsz mellett állást foglaló Eötvös József, Desseffy Emil és Károlyi György kívánságait Stühler ekként antik alapon elégítette ki. Igen tisztán szólal meg a neohellénizmus a főváros habarcs homlokzatarchitektúráján. E példák közül a Reáltanoda u. 13–15. sz. épület valamennyi vonása a hellénisztikus századokból gondosan egybeválogatott. Ilyen elemekben gazdag a Bajcsy-Zsilinszky úti 37. sz. sarokbérház csapottsarkú oromzata is, az idősakra oly jellemző kariatidákkal. A Nagykörútnak a József körút és a József utca közé eső keleti oldalán három bérház együttese mutatja csoportosan talán legszebben a budapesti neohellénizmus vonásait. Az 50. sz.-on (Dörschung A. műve 1872-ből) a kariatydás kiképzéseket is megeljük a párosan kapcsolt, szélesállású aedicula ablakokon [58]. Hasonló mellette a 48. sz. sőt a 46. sz. is (Hauszmann A. 1872), ugyancsak szép hellénizáló szobros középrizalittal. De a Th. Hansen fogalmazta bécsies akantuszinda-rátétek is megjelennek — olykor azonos fogalmazásban — épületeinken (Nagymező u. 1 sz.).

A hisztorizmus irányzatai között a neohellénizmus a neoreneszánsz felújítás főáramlata előestéjén, valame-lyest azzal párhuzamosan is korlátozott szerepet jelenthetett. Az industrializmus újpolgársága mind arisztokratizálóbb életkeret-igényeit inkább kifejezhette a rene-



16. A Magyar Tudományos Akadémia palotájának lépcsőház részletei



17. Budapest, Redlitanoda u. 13–15. sz. épület részlete



18. Budapest, József krt. 50. sz. épület részlete (Dörschung A. 1872)

szánsz formáiban és az ismétlődő barokkos áramlatokban. Az újhellénizmus ezzel szemben pedáns-iskolás, archaeológiai mellézköngéivel hamarosan divatjamúlt lett. Az irányzat gondolati talaja a XIX. sz. második negyede-közepe művelt polgárának liberalizmusához kapcsolódó, Goethe, Hölderlin, Platen óta követhető kultúrhumanizmusa volt, amely nem csupán díszítő-művészeti stílust, de szélesebb tartalmú előremutató kezdeményezéseket is jelentett. Az újhellén díszítőművészetek fejleményeit a kor történelemtudományi, régészeti eredményei, a szépirodalom felőli hatások is nagyban befolyásolták. A századközepe középiskolai reformok nyomán túlsúlyra jutott humán, latin-görög irodalmi-történelmi jellegű oktatás új lateiner-polgára azonban hellén alapozottságú archaeológiai-filológusi műveltségutatóval sem tartósíthatta az átmeneti áramlatot, jöllehet annak a görögség feletti egykori winckelmanni elragadtatás folyamánaképpen nem csupán a XIX. sz. közepétől mind terebélyesedő klasszika-filológiai, régészeti izlés, de olyan mélyebb hatású propagálói is lettek, mint eleinte a fiatal Nietzsche az apollói-dionyszoszi művészeti kettősség jelenünkig is ható gondolataival[59]. Az újhellén irányzat kibontakozásának indokait a század első felének kései klasszicizmusa-romantikája és második fele hisztorizmusának fő irányai között tátongó stílushézagban kereshetjük, amely az induló indusztrializmus újpolgárának felfelé ívelő gazdasági-társadalmi helyzete és kultúrájának adottságai, lehetőségei között megnyílt. Ez a rés lesz a hisztorizmus stílus-úrjeinek a magyarázata is; a század első feliközépi romantika emberének kultúrsóvárgásai után röviddel a gazdasági, művelődésbeli beteljesülések következtek. Amire a feudalizmus alkonyának nyomása alól felszabadulni vágyó polgára törekedett, annak rövid életű megvalósulásai közé tartozott az újhellén irányzat is. A sokat ígérő-sejtető kései romantika reményei nyomán e lateiner-filiszteri régiségtani eredmények azonban sokak számára csupán a kiábrándulást jelentették.

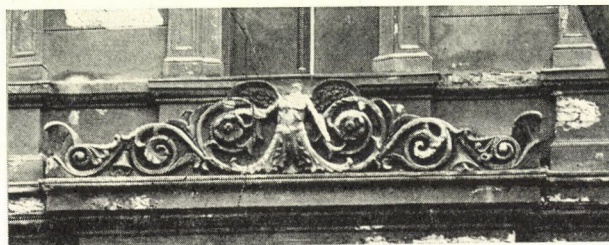
Egyes esztéta kutatók az újhellén jelenségekben csupán a XVIII–XIX. sz.-i klasszicizmus görögös epiló-

gusát látják. Mintha a lehiggadó barokk évtizedeiben jelentkezett igen figyelemreméltó görögös klasszicizáló mellékág, Ledoux és mások funkcionalizmus felé is vivő XVIII. sz. utolsó harmad művészete már ennek az irányzatnak a kezdete lett volna[60]. A díszítő- és iparművészetekben jelentkező újjörög irányzatot a klasszicizmus megelőző időszakaitól azonban a közbeékelődő II. rokokó közjáték is elkülöníti. Az újhellenizmust többen tévesen az akkor már mutatkozó neoreneszánsz jelenségeihez sorolták; azonban korábban sem tartották a századeleji klasszicizmus közvetlen folytatásának. A reneszánszsal való helytelen egybevonása annál inkább lehetséges volt, mert az irányzatot, főként Ausztriában, rövidesen az ugyancsak antik gyökerű cinquecento díszítőstílusa váltotta fel. Valójában e nézetek csupán az elhatárolások eddigi tisztázatlanságainak a következményei[61]. Inkább építészettörténészek köréből valók azok a nézetek, amelyek a lényegét illetően fel nem ismert, de a neoreneszánsztól szemmeláthatóan elváló újhellen irányzatot éppen minőségi jegyei alapján az igényesebb koraeklektika körébe sorolják be, felismerve annak komoly, átgondolt rendjét, nyugalmát, értékeit; de mivel gyökerei ez ideig ismeretlenek maradtak, azt a reneszánsz-antikizálás valaminő kezdeti-korai, még nem eléggé világosan fogalmazott átmeneti válfajának vélték. Napjainkban azonban már fel-feltűnnek azok a nézetek is, amelyek az újhellenizmus külön jellegét felismerik és helyét a romantika és a „szigorú hisztorizmus” között ki is jelölik[62]. A neohellén stílus világos, rajzos-száraz, emellett szervezettebb mintarendszerei világosan elkülönülnek az empire elszigetelődőbb, külön életet élő, emellett szinkerülő ornamenseinek szellemétől. A neohellenizmus felületeit mintáival inkább kitöltötte; emellett jobban kedvelte az egykori görög polychromia erős, telt színezéseit, ami már a hisztorizmus telítettebb izlésvilágának, zsúfolódóbb mintaszerkezeteinek általános, újabb vonása. A klasszicizmus és a romantika erőtlenebb, halvány, ugyanakkor finomabb koloritjai helyén az új irányzat már a XIX. sz. második felének melegebb, viszonylag besötétült színskáláin szólt meg.

Az újhellen formatörekvések és a kései klasszicizmus elapadását követően a díszítőművészetek és az építészet formanyelve számára kiutat keresés időszakára estek. Stílusjegyei azonban egy-egy műalkotáson más irányzatokkal vegyesen, elegyítve is előfordulhatnak. De felismerhetők — visszamutató módon — a romantika halkuló vonásai, emellett az irányzat első jeleikor már fejlődő neoreneszánsz elegyítések is. A reneszánsztól való elhatárolása csupán az itáliai quattrocento dús, részletező nyelvezete és az abból alkotott díszítményösszeségek szellemének gondos vizsgálata, megfelelő ismerete útján történhet. Nem téveszthető össze az irányzat emellett a párhuzamos II. empire-ral sem. A klasszikus, ritkábban archaikus görög, gyakrabban hellénisztikus elemek mellé a római császárok évszázadainak jórészt az utóbbiakból továbbfejlődött motívumaiból is kölcsönöztek, vegyítették. Elsősorban az augustus-claudiusi klasszicizmus és az azt követő korok, különösen a hadrianusi-antoninusi, ugyancsak hellénizáló eklektika kí-



19. Budapest, József krt 46. sz. épületrésze, 1870 után



20. Budapest, Nagymező u. 1. sz. épület neohellén stukkódíszítése

nálkoztak ehhez mintaképekként. Ilyen előképeket látnunk Lohmeyr üvegművészetén is. Az elhatárolások eszerint a különböző irányzatok felől a közös antik gyökerekre tekintettel nem csupán az egyes ornamensek, de a belőlük képezett mintaösszeségek stílustulajdonságainak összegezett szem előtt tartása alapján vonhatók meg. Irányzatunk díszítményrendszereit emellett, akár korábban a copf időszak, viszonylag kevés számú mintázatból állította egybe. A neohellén stílus bekövetkeztét az a görög műveltség iránti előszeretettel készítette, amely szemben a hisztorizmus további időszakaira jellemző nemzeties, helyi igényű kívánságokkal (kultúr-nacionalizmus), ezekkel a formákkal az európai kultúra közös gyökérzetét is hangsúlyozhatta. Főiránya rövidesen a raffaeli kör római díszítőiskolája, majd a nemzeti reneszánszok tradíciói szellemében kibontakozott neoreneszánszban feloldódva, latens módon a floreális szecesszió növényi díszítőelvűségét erősítve, 1880-at követően hallgatott el.

Kiss Ákos

JEGYZETEK

1 J. Stuart—N. Revett: *Antiquities of Athens*; 1762-től folytatólag megjelent kötetei.

2 H. Beenken: *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*. München, 1944. 22.

3 N. Pevsner: *An outline of European Architecture*. London, 1948. 196.

4 Rónay Gy.: *A klasszicizmus*. Budapest, 1967. 9, 89; Marx Lassalle-hoz írt levele, 1861. a görög művészetről mint a lehetséges legtekintetesebb formák létrehozójáról; az emberi társadalom gyönyörű (görög) gyermekkoráról.

5 La Bruyère: *Les caractères de Théophraste*, ... Paris, 1688. (Jellemrajzok.)

6 Ch. Baudelaire: *Válogatott művészeti írásai*. Budapest, 1964. 93.

7 E. Fischer: *A nélkülözhetetlen művészet*. Budapest, 1962. 68.

8 H. Beenken: i.m. 68.

9 H-R. Hitchcock: *Architecture nineteenth and twentieth centuries*. London, 1963. 28.

10 W. Pater antikizáló nézeteire különösen: *A renaissance*. Budapest, 1913. 257., 263., 270., 272.

11 K. Bötticher: *Tektonik der Hellenen*. H. n. 1844—1852.

12 G. Ebe: *Dekorationsformen des 19-ten Jahrhunderts*. Leipzig, 1900. 2—3., 7., 29—30., 40., 72., 78—88.

13 *Das Prinzip der hellenischen und germanischen Bauweise ... Festrede am 13. März 1846. Zum hundertjährigen Geburtstag Karl Böttichers*. Berlin, é. n.

14 J. I. Hittorf: *Architecture polychrome chez les Grecs*. Paris, 1830.

15 J. de Caso: L'Ornement d'Architecture en France. Actes du XXII^e Congrès international II. Budapest, 1972. 293–300; V. R. Robert: Flore ornementale. Paris, 1866. 9; Ch. Garnier is erről, A travers les Arts. Causeries et Mélanges. Paris, 1869. 85–86. Ő a neogrecque-et stíluskereső jelenében csupán átmeneti szükségjelenségnek vélte.

16 L. Hevesi: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig, 1903. II. 1848–1900. 130.

17 L. e. j. 274.

18 R. Feuchtmüller–W. Mrazek: Kunst in Österreich 1860–1918. 1964. 14.

19 C. von Lützow: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung. 1873. Leipzig, 1875. 17–18.

20 J. von Falke: Die Kunstindustrie aus der Wiener Weltausstellung. Wien, 1873. 265–267.

21 J. R. Vávra: Das Glas und die Jahrtausende. Prag, 1954. 330–331. képek, 1875-ből.

22 J. von Falke: Die Kunst im Hause. Wien, 1882. 427.

23 Dr. G. E. Pazaurek: Moderne Gläser. Leipzig, é. n. 30. 20. kép.

24 P. Gélis-Didot: Hotels et Maisons de Paris, Façades et Détails. Paris, 1893. Ilyenek pl.: P. Sédille-nek a Boulevard Malesherbes 28. sz. palotája. 89. t., Pascal, 77–78. t. és Gouny hasonló homlokzatai, 67–68. t.

25 N. Pevsner: Az európai építészet története. Budapest, 1972. 392.

26 R. Bormann: Moderne Keramik. Leipzig, é. n. 2. kép.

27 C. von Lützow: i. m. 28–29.

28 A. Hauser: Architektonische Stillehre. Wien, 1894. 44–91.

29 J. von Falke: Die Kunst im Hause. Wien, 1882. 357.

30 H. R. Hitchcock: i. m. 393.

31 Ipolyi A.: A magyar régiségtan. H. n. 1866. 559; uő.: Budapesti Szemle, 38 (1884) 449.

32 N. M. Budapesti Szemle, 51 (1887) 129.

33 B. Eötvös J.: A XIX. század uralkodó eszméi... Pest, 1871. II. 587.

34 Jánosi B.: Az aesthetika története. Budapest, 1899–1901. I–III.

35 Beöthy Zs.: Eszthetika. Budapest, 1893.

36 Justh Zs.: Párisi naplója. Budapest, 1944. 107.

37 Divald K.: A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Budapest, 1917. 14, 22.

38 Szalay I.: A művészi ipar az Országos Tárlaton. Művészi Ipar. I (1885–86) 143–145.

39 C. von Lützow: i. m. 53. Lobmeyr és Rudrich kivitele.

40 1875 körüli, L. Bösendorfer I. Ferenc József megbízásából készítette az új Burg számára. 387. 8962. ltsz. A bécsi Iparművészeti Múzeumban.

41 A budapesti Iparművészeti Múzeumban, az 1873. évi bécsi világkiállításról. 62.108.1. ltsz.

42 Fr. Windisch-Graetz: Innendekoration und Mobiliar des Historismus. Alte und Moderne Kunst. 10 (1965) 18. 5. kép; már tévesen neoreneszánszként méltatta J. von Falke: Das Kunstgewerbe in Wien 1848–1888. Denkschrift zum 2. Dezember 1888. Wien, 1888. II. 249.

43 A budapesti Iparművészeti Múzeumban, magyar készítésű. 52.3270.1. ltsz.

44 L. e. j. 52.1543.1. ltsz.

45 L. 43. j. 51.930.2. ltsz.

46 L. 43. j. 52.3543.1. ltsz.

47 L. 43. j. Osztrák, Schiffer mesterjeggyel. 53.2460.1. ltsz.

48 L. 43. j. Vétel az 1873. évi bécsi világkiállításon. 932. ltsz.

49 J. R. Vávra: i. m. 330. kép. Meistersdorfból.

50 L. 43. j. Vétel az 1873. évi bécsi világkiállításon. 889. ltsz.

51 L. 43. j. Fabó Pál gyűjteményéből. 54.461.1. ltsz.

52 L. 43. j. Vétel az 1873. évi bécsi világkiállításon. 5131. ltsz.

53 L. 43. j. Vétel az 1873. évi bécsi világkiállításon; 1872-ben készült. 51.514.1. ltsz.

54 H. Havard: Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration. IV. Paris, é. n. 47. kép, 1832-ből.

55 Ybl E.: Ybl Miklós. Budapest, 1956. 33–34.

56 Gerő L.: Az építészet koraelektikus stílusa. Műv. Tört. Ért. I (1952) 100.

57 Divald K.: i. m.

58 Gerő L.: Az építészeti stílusok. Budapest, 1972. 131.

59 F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. 1871. — A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus. Budapest, 1910. 187.

60 P. Hirschfeld: Mázene. H. n. 1968. 95. kép. (Ledoux Chaux-i tervai 1777-ből).

61 G. Ebe: i. m. 29.

62 Így legutóbb K-H. Klingenburg: Bemerkungen zur Architekturausschauung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Actes du XXII^e Congrès international II. Budapest, 1972. 259–265.

SUMMARY

Neo-Hellenism a hardly reviewed passage of the cult of traditional style in art of the 19th century is treated here. Among the different trends of historicism of the middle of the last century an archaizing chapter appeared not as a continuation of a late classicism neither as a prelude of the imminent neo-Renaissance; neo-Hellenism, this short period of art mentioned mostly as "early eclecticism" borrowed entirely—at least according to its intention—from the classical Greek world of forms. It was in the 18th century, first, that the art-world of the ancient Greek territories opened before the English travellers, an artistic world—yearned so much for by Racine, Winckelmann, Goethe—which aforehand, in its own reality, was only met by them through Roman copies of Greek sculptures. Shortly after, in England, having compared their perception with that of the classical authors—specially with that of Vitruvius—the new forms were realized by the Greek-enthusiast artistgroup called „philhellenes". Hellenism got manifested already on the architectural works of Ledoux and Gilly at the end of the 18th century. It was particularly promoted through the evaluation of Greek literature by the philosophy of the age (Hegel) too. Hölderlin, Shelley, Keats were to introduce the literary taste of neo-Hellenism; the Parnassians' attraction for classicism could be considered as its second great wave. In the first half of the 19th century, in the field of architecture and decorating art, the beginnings were done by Schinkel's Grecian ornamentations—in which even the applied arts were included—but even the pioneering devotees of the neo-Renaissance, as G. Semper or W. Pater, expected—from Hellenic examples—a rebirth for the art of their age, that they considered as disintegrated. A. Feuerbach, guided by Greek examples, tried to attain Homer's impacts. Munich became a particularly suitable ground for Graec-

izing. For King Otto the legacy of Greek arts—acquainted by him during his journey in 1834—became absolute examples. The official art of his country followed, partly, these examples; the structural and decorating system of L. v. Klenze's architecture was built up by Greek motifs.

The fundamental principles of the new trend were determined by the early edition of K. Böttcher's pattern-book, writings and school of ornaments. He regarded, above all, the Greek variety of forms the only possibility for his age, that stood on the threshold of industrialism. In France J. I. Hittorf became the propagandist of neo-Hellenism which at the monumental sculpture, as at that of Chapu, got manifested. The néo-grec in France—clearly different from the state-supported second Empire of Napoleon III's regime—deserves even more attention, as its floral ornamentation—old characteristic feature of the French style—proved to be prophetic for the future. After 1850 the French Hellenizing inner decorations lead directly to the floral ornamentation of the art nouveau risen to the surface—in general—at the close of the century. Here, antique relics, finds—as the sudden appearance of the Campana collection—influenced the spreading of the sometimes called „ionien" style.

In Central Europe, the Dane—Greek architect Th. v. Hansen became the pioneer of the neo-Hellenic style. He, surrounded by a group of „Hellenists", applied Grecian forms in all branches of handicrafts on the design of their buildings. The 1873 world-exhibition in Vienna was a favourable opportunity for the display of neo-Hellenism, the ornamental elements of which—palmettes, acanthus-trailer, (motif of the Hellenistic age already!) meanders—were named, similarly to that of the neo-Renaissance, later, „Viennese style". Especially

in glass works (L. Lobmeyr, H. Müller) the new style produced noteworthy objects at the time of the Habsburg Monarchy.

From the middle of the last century on, in Hungary, neo-Hellenism took root in József Eötvös' as well as in other aesthetician's cultural philosophy. Its characteristic features are distinctly manifested in a short period of the most significant architect of the historism of the country Miklós Ybl's life-work too. The new building of the Hungarian Academy of Sciences (plan from 1859) was the first local example of it but its signs got manifested in goldsmith's craft, too, shortly after. It was at the time when, owing to the end of guild system, applied-arts got into a temporary crisis on the Eve of industrialism. In the 1860—70's we find on the architecture of Budapest a number of still unappreciated traits of neo-Hellenism, sometimes even on the adjoining ensemble of large block of flats (houses of 46/50 József krt.) too.

The thought content of the neo-Hellenic style, the Greek adoration, rooted in the cultural humanism of the bourgeois liberalism of the second quarter of the 19th century (after Goethe, then at Hölderlin and Platen), in addition to a mere ornamental style it meant a foreshadowing progress of human attitude, too. In the formation of the neo-Hellenistic school besides literary factors historical and archeological results had their role too. Beside these the classical (Greek-Latin) features of the new secondary school reforms of the mid-century,

then the culture-consciousness of the new latinized bourgeois philology were the factors of that mental climat which, in young Nietzsche's views of the Appollonic-Dionysiac Greek dualism of substance, rose to its highest pitch. For the more and more formal demands of the new bourgeois of industrialism the neo-Renaissance or rather the renewed Baroque trends suited better than the over-particular scholastic archeological style. The phenomena of neo-Hellenism must be distinctly separated from the trends of the 18th—19th century classicism in which — since Winckelmann — the Hellenistic character was rather only wished for. Even romanticism and the interlude of the second rococo separate them from it. We must draw the line, the same way, between this style and the neo-Renaissance, main trend of historism. To class the phenomena of neo-Hellenism into the uncertain category of „early eclecticism” would prove the recognition that this period is different from the revival of a late classicism or the Renaissance. However it occurs quite often that the outcome of neo-Hellenism should be mixed either with the stylistical traits of romanticism, second rococo or the neo-Renaissance. Compared with the other trends of historism it proves to be less suitable for expressing national characteristics so much demanded by the bourgeois nationalism. Its end was soon hastened by the irresistible drift of the neo-Renaissance.

ÁKOS KISS

A BUDAVÁRI GRIGELY-HÁZ MŰEMLÉKI HELYREÁLLÍTÁSÁNAK MŰVÉSZETTÖRTÉNETI VONATKOZÁSAI

A Bécsikapu tér 7. számú hajdani Grigely-ház a Várnegyed legszebb, intim hatású városterének copf stílusú műemléke. Pásztor János poétikus szépségű Kazinczy-kútja mögött emelkedik és azzal együttesen fejezi ki történelmünk reformkori tartalmának ma is értékes, művészeti hagyományait. Olyan copf stílusú házsor közepén áll, amely 1944-ig pompás bevezetője volt Budavára legépebb, XVIII. századi utcájának, a Fortuna utcának. A főváros legutóbbi ostroma alatt azonban az utca maradéktalan stilusegységű házsora, de maga a Grigely-ház is nagymértékben elpusztult.

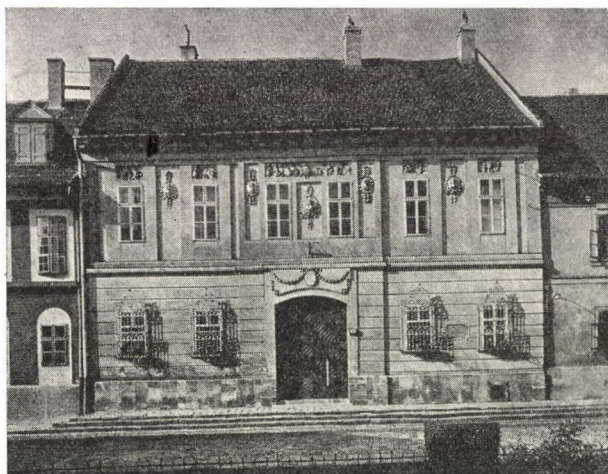
Az újjáépítés első időszakában — amikor nemzetünk hagyománytisztelte még ösztönösen vissza akarta állítani nélkülözhetetlen műemlékeivel a budai Vár történelmi karakterét — sor került a Grigely-ház helyreállítására is. Legfőbb értékének — térre tekintő főhomlokzatának — rekonstrukciója fényképek alapján készült el. Bár ezt a módszert ma már nem alkalmazzuk, eredménye azonban ebben az esetben olyan időtálló és helyesnek bizonyult, hogy ismertetésére csaknem két évtized távlatából is érdemes visszatérnünk.

Nemcsak az épület egyedi helyreállítása, hanem a házsor városképi együttesében játszott szerepének megmentése és a térfalak komplett műemléki jellegének megőrzése is jól sikerült itt. Módszertanában gyakran változó műemlékvédelmünk kezdeti, de megnyugtató törekvésének emlékét is őrzi tehát ma az újjáépített Grigely-ház. Ha a múltban többször megvizsgált[1] helytörténeti jelentőségét még ma sem tudjuk véglegesen megfogalmazni, tudományos értékeléséhez azért olyan új kutatási eredményeket csatolhatunk, amelyek nagyban segítik majd a jövőben összképének kialakítását.

Az egykori Grigely-ház középkori állapotáról írásos adat ez idő szerint nem ismeretes[2]. Bizonyos azonban, hogy legkésőbb a XIV—XVI. században állott már épület a helyén — északi késő gótikus pincéjének tanúsága



2. Az épület udvarának képe az 1945. évi ostrom után



1. A Bécsikapu tér 7. sz. ház főhomlokzata 1944 előtt

szerint. Ez a ház került ábrázolásra 1687-ben Joseph de Haüy térképén[3] 214-es sorszám alatt a szomszédos 213-as számúval együtt, amelynek kétharmad része szintén a mai telken állott[4]. A két épület 1696-ban — az első telekkönyvi összeíráskor[5] — a 166-os és 165-ös sorszámot kapta és csak 1786 után[6] szerepelt egyesítve a 147-es házszám alatt. A múlt században[7] a 136-os számot viselte, legutóbbi helyrajzi száma[8] pedig 6619 volt.

Első tulajdonosaként Boschlau Ferenc szabómestert és feleségét Johannát ismerjük[9], akik 1699. február 18-án ingyen kapták a kamarától a romépületeket. Tőlük Paur Mátyás mészáros és neje Éva Rozina vette meg 1710. augusztus 1-én az újjáépített házakat, amelyeknek ára ekkor már 1600 forint volt. Majd leányuk, Haarné született Paur Borbála örökölte, akitől elszámolás címén mostohaatyja Rodl János György tanácsnok[10] kezébe került 1742. január 11-én 1000 forint értékben. Ennek leánya özv. Wertherné született Rothl

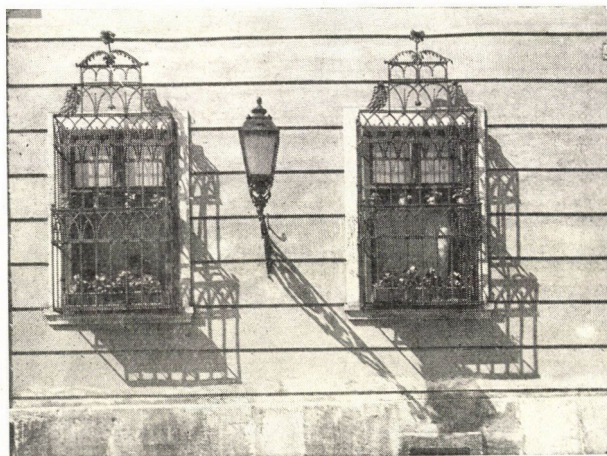


3. Az épület főhomlokzata az újjáépítésének befejezése után. 1953. évi állapot

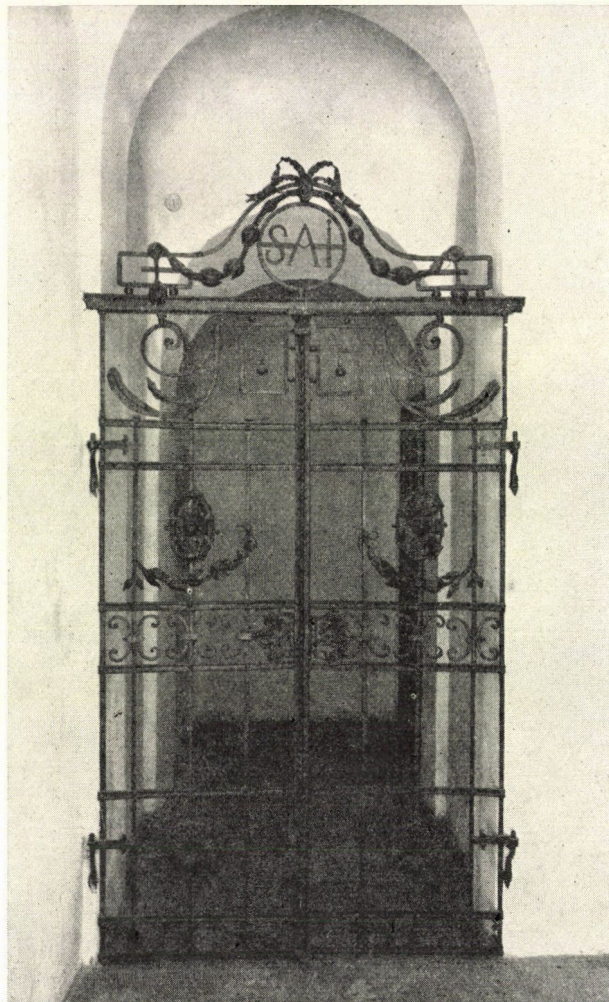
Katalin örökölte az épületet az 1807. július 28-i telek-könyvi bejegyzés szerint — nyilván már korábbi időben.

Ekkor ugyanis Grigely József volt piarista, humanista főgimnáziumi professzor és felesége Iblacker Anna vásárolta meg 3500 forintért az asszony nagynénjétől. Az ő nevükhöz fűződik a ház copf stílusú átalakítása és díszítése. Tőlük Schneidtné született Grigely Katalin örökölte 1835. január 14-én, de ezután az épület XIX. századi állapotában lényeges változás már nem történt. A XX. század elején viszont a báró Hatvany-család birtokába került, amiért 1944 előtt „kis Hatvany-palotá”-nak nevezték. Utolsó előtti átalakítását 1932-ben Rohonczy Hugó és Havas Sándor végezte a Fővárosi Tervtárban őrzött átalakítási tervek tanúsága szerint. Az 1930-as években az üldözött Thomas Mann hosszabb ideig volt állítólag az épület lakója. Három ízben bizonyosan Hatvany Lajos vendége volt, 1935. január 26—27-én, 1936. június 6-án és 1937. január 13-án Karinthy Frigyes, Márai Sándor, Bárdos Arthur, Kosztolányi Dezső és Ignóty Veigelsberg Hugó társaságában. Az első s utolsó alkalom során itt találkozott József Attilával is, aki az utóbbinál felkereste a „Thomas Mann üdvözlése” című versével.

Az épület legutóbbi átalakítását Kismarty Lechner Jenő tervei szerint^[11] készítették el, majd ezt követően Lamotte János alpolgármester lakta a házat. Budavára 1944—45. évi ostroma után utcai traktusának emeletét és elpusztult főhomlokzati falát Imrényi Imre tervei alapján 1950—1952-ben^[12] helyreállították. Később az udvari déli szárnyát lebontották és főhomlokzata új



4. A copf stílusú épület romantikus stílusú földszinti ablak-rácsai. Készültek 1807 után



5. Az épület egykori lépcsőházi rácsa. Készült 1807 után

festést kapott az 1960-as évek elején. Rekonstrukcióját módszeres műemléki kutatás előzte meg, amelynek eredményeiből született meg 1950 szeptemberében az első építészeti tudományos dokumentáció. Ennek anyaga 1970-ben kibővítést nyert új szakirodalmi adatok alapján.

Az épület középkori maradványai csaknem egy évszázad óta különféle találgatásokra adtak alkalmat. Volt idő, amikor a „magna curia regis”-t, máskor a budavári zsinagógát keresték a helyén. Mai levéltári ismereteink alapján azonban még azt sem bizonyíthatjuk, hogy eredete a XIV—XV. századra nyúlna vissza, mert középkori diplomatikai anyagunk szerint ebben az időben a „Szombatpiac” terült el a helyén. Ennek azonban ellent mondanak azok a negyedköríves fejű kőkonzolok, amelyek a pince oldalfalaiban maradtak fenn, mert ezeket általában véve a XIV. századból szoktuk származtatni.

Kétségtelenül az első, gótikus építési periódusban keletkeztek és valószínűleg famennyezetet tartottak egykor, amit szintén Anjou-kori sajátságának^[13] ismerünk. Már a második, középkori építési szakasz maradványa az a nyolcszög-alaprajzú kőpillér, amely a pince közepén áll és négy darab félgúla-átmenettel megoldott, négyzetes fejrésze kétségtelenül Zsigmond-kori megoldást mutat^[14]. Maga a kőpillér a XV. század első negyedében keletkezhetett, de itteni elhelyezését akár későbbre is tehetjük.

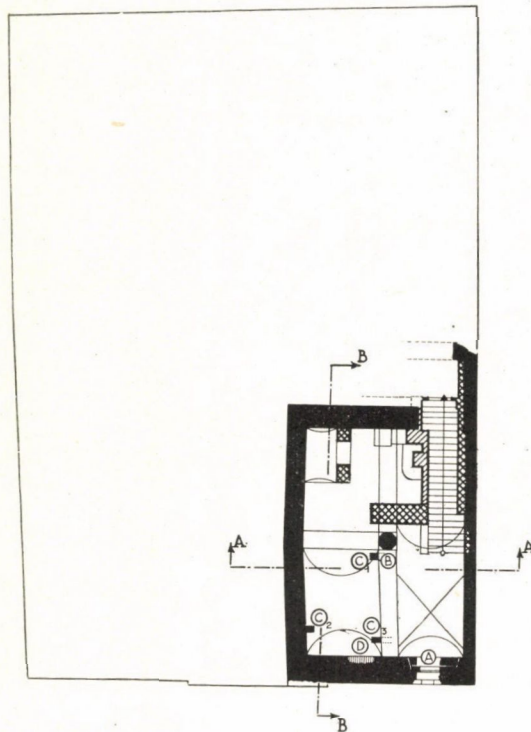
A pillér ugyanis csúcsíves téglahederíveket hord, amelyek rózsaszínű (téglaporos?) habarccsal^[15] készültek és ez a tény a XV. század végén—XVI. században

A BÉCSIKAPU-TÉR 7. SZ. ÉPÜLET TUDOMÁNYOS DOKUMENTÁCIÓJA
ALAPRAJZOK M.=1:100 METSZETEK M.=1:50 RÉSZLETRAJZ M.=1:10

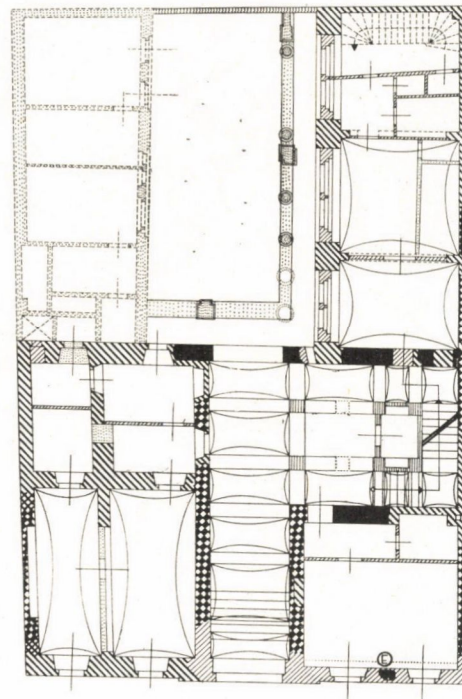
AZ ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓ-
MUNKÁK KRONOLÓGIAI JELZÉSEINEK
MAGYARÁZATA.

- KÖZÉPKORI HIDRAULIKUS FORRÓMÉSZ-
HABARCSBA ÁGYAZOTT KÖFALAZAT. XV-SZ.
- ▤ ÚJKORI HABARCSBA ÁGYAZOTT KÖ-
FALAZAT. POSZTGOTIKUS, XVI-SZÁZAD.
- ▥ KORAI BAROKK VEGYESFALAZAT A
XVIII-SZÁZAD LEGELEJÉRŐL.
- ▧ BAROKK FALAZAT A XVIII-SZÁZAD
KÖZEPÉRŐL, 1741 KÖRÜLRŐL.
- ▨ UDVARI ÉPÜLETSZÁRNY, A HELYRE-
ÁLLÍTÁSI TERV SZERINT LEBONTANDÓ.
- ▩ TERVEZETT BONTÁS. AZ UDVARI OSZ-
LOPSOR 1932-BEN ÉPÜLT.
- ÚJ LÉPCSŐHÁZ ÉS EGYÉB 1930
KORÚL ÉPÍTMÉNYEK.
- AZ 1950. ÉVI HELYREÁLLÍTÁS SORÁN
EMELT ÚJ FALAZATOK.

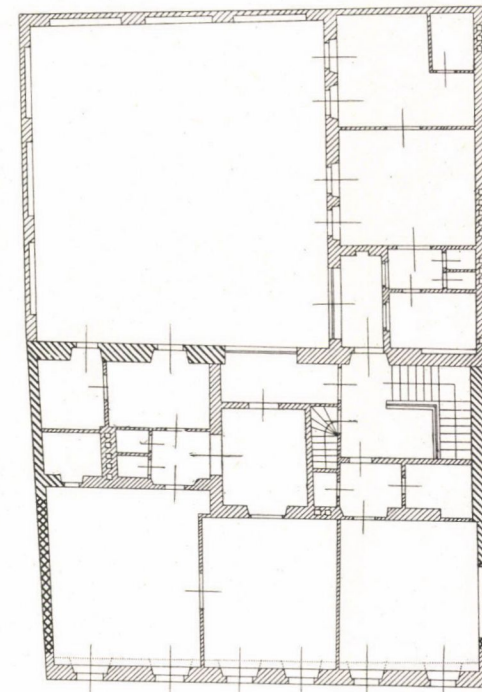
- Ⓐ GOTIKUS KAPUKERETKŐ A KÖZÉPKORI
PINCEFALBAN ELFALAZVA.
- Ⓑ GOTIKUS PILLÉR A XV-SZÁZAD KÖZEPÉRŐL.
- Ⓒ GOTIKUS KÖNKONZOLOK.
- Ⓓ PINCELEJÁRÓ ELFALAZOTT NYÍLÁSA.
- PINCELEJÁRÓ IRÁNYA A MÉLYPINCEBE.
- REGI COPFHOMLOKZAT FALSÍKJA.
- Ⓔ KÖZÉPKORI KAPUKERETKŐ MÁSODLAGOS
ELHELYEZÉSÉN.



PINCE ALAPRAJZ



FÖLDSZINTI ALAPRAJZ



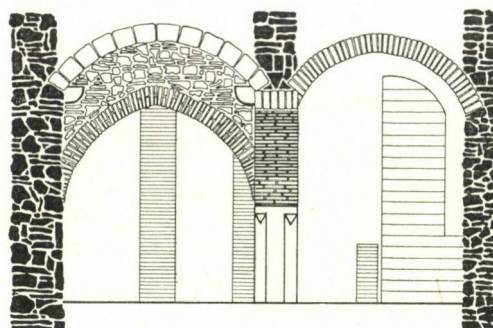
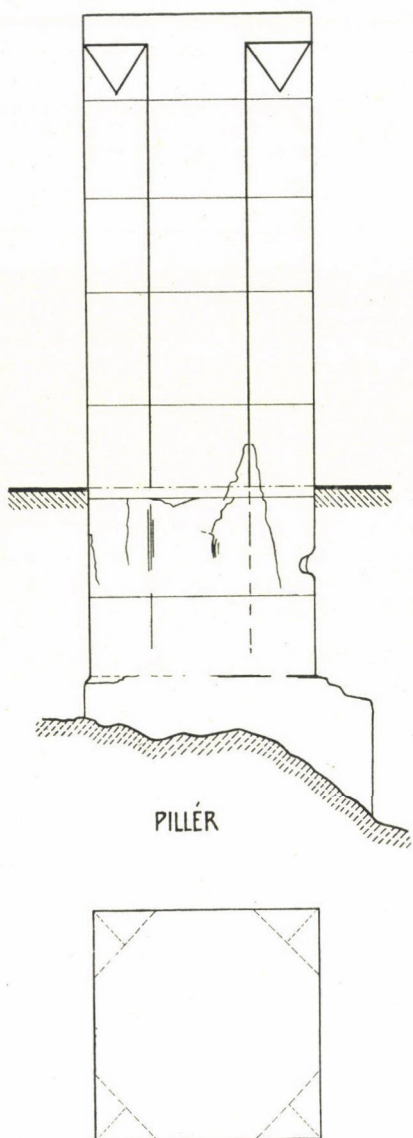
EMELETI ALAPRAJZ

■ KÖZÉPKORI BEÉPÍTÉS 1686-IG

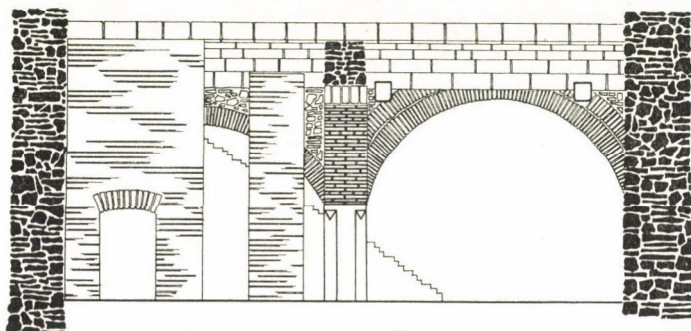
▤ BAROKK-KORI BEÉPÍTÉS 1686-1795

▥ XIX-SZÁZADI BEÉPÍTÉS

6. Az épület alaprajzai: pince, földszint és emelet az építészettörténeti kutatások időrendi jelzései magyarázatával. M = 1 : 100



A-A METSZET



B-B METSZET

7. Az épület pincéjének kereszt- és hosszmeszete. $M = 1 : 50$. A XV. századi kőpillér nézete és alaprajza. $M = 1 : 10$

történt felépítésük mellett tanúskodik. A hevederek olyan felmenő falakat tartanak, amelyeknek a rendeltetését ez idő szerint pontosan nem ismerjük. A pince feletti feltöltésből 1951. május 21-én előkerült II. Lajos királykorabeli „moneta nova” váltópénz azonban datálásunk helyességét látszik megerősíteni. Az egész pincét olyan kő dongaboltozat fedi, amely már a harmadik építési periódusból való és valószínűleg a török hódoltság korának az emléke. Mindezekből a maradványokból azonban a hajdani, talajszint feletti épületet még körvonalazni sem tudjuk, mert csak az északi határfalban nyúlik fel a XVI. századi falmag a pincéből a földszintre.

Kétségtelen, hogy a pincéjével bizonyított gótikus épület bejárata a mai Bécsikapu tér felől nyílt. A keleti falában ugyanis ma is félköríves záródású, pincébe vezető ajtó keretköve látható befalazott állapotban. Azt pedig más budavári analógiákból [16] tudjuk, hogy az utcáról pincébe nyíló ajtók mindig a főhomlokzatban voltak elhelyezve a gótika virágzása idején.

Az épület többi falai mind újkoriak. Ezek közül a legkorábbiak a földszinten az északi és déli tűzfalban

maradtak fenn. Az utóbbi helyen szervesen összeépültek a XV. századi falmaggal és annak újjáépítésére vallottak. Ennek alapján valószínűnek látszott, hogy mindkettő az 1686. évi ostrom után keletkezett a rombadőlt középkori házak első újjáépítése során. Ezek a munkálatok okvetlenül Boschlau Ferenc nevéhez fűződtek, és így 1699–1710 között alakították ki azt a két belső tűzfalfülkét is, amelyek a földszinten és az emeleten megmaradtak. A korabarokk újjáépítés kiterjedését azonban nem lehetett teljesen körvonalazni, mert több fal ebből a periódusból nem állott már.

A második építési szakasz a XVIII. század derekán zajlott le, ezért nagy valószínűséggel Rothl (Kothl) János tevékenységéhez volt kapcsolható. Tehát az 1741/42–1807 közötti időben alakult ki zömében a műemlék mai állapota, mert később Grigely József a főhomlokzatának átalakításán kívül csak kevés belső módosítást hajtatót végre rajta. A barokk épület fordított „L”-alakú alaprajzi beépítést mutatott, mivel már ebben az időben is északi udvari szárny csatlakozott a kétmennetes tér felőli traktushoz.



8. Az épület rombadőlt főhomlokzata. 1945. évi állapot



9. A Békáscsúti téri copf stílusú házsor az újjáépítés teljes befejezése után. 1958. évi állapot

Ez a szárny eredetileg is három travéra oszlott és földszintje csehsüveg boltozattal volt fedve; nyilvánvalóan kocsiszin vagy istálló céljait szolgálta nagyméretű kapupántjainak tanúsága szerint. Udvari homlokzat-architektúrája azonban lényegesen megváltozott 1932-ben, amikor eléje oszlopsor és arra vasrácskorlátos függőfolyosó került. Viszont a XIX. században — valószínűleg 1810—1870 között[17] — keletkezett az udvari déli szárnya, amelynek homlokzatarchitektúráját a XX. században szintén átalakították.

Valószínűleg ugyancsak 1810 körül keletkezett az épület gazdag főhomlokzati díszítése is, amelyet dr. phil. Grigely József piarista tanár készíttetett a directoire stílusra emlékeztető, elnagyolt falfelbontású architektúrára. A felvilágosodás eszméinek e magyar terjesztője ugyanis — aki Nyitrán, Szegeden, Kecskeméten és Budán tanárkodott — 1790-ben lépett ki a rendből és 1792-ben nősült meg. Európai műveltsége, zenében, költészetben és természettudományokban való jártassága alapján született meg a domborművek klasszikus programja. Figyelemre méltó azonban, hogy ezeket a földszinten már az 1807 után készült csúcsíves motívumsorú, kora romantikus stílusú, kosaras kiülési ablakrácsok kísérik.

Szokás a fővárosban a romantikus stílus kezdetét az empire gótizáló hajlamainak jelentkezésétől, Ungradt Fülöp asztalosmesternek 1808-ban remekelt pesti, Belvárosi Főplébániatemplomban álló, páratlan szépségű szőszékétől számitani. E felfogás helyességét nagymértékben alátámasztják épületünk 1807 után készült, ugyancsak gotizáló ablakrácsai, amelyek a copf stílus

korában kedvelt csúcsív alkalmazását bizonyítják a lakatasművészet terén is.

A Békáscsúti ház architektúrája tehát jellegzetesen átmeneti stílusú. Barokk főhomlokzatát directoire stílusú vakolatarchitektúra borítja, amelyre copf stílusú szobrászati applique-ok kerültek és romantikus vasrácsok. Ennek megfelelően meglehetősen ki is ütközik Buda és Pest copf stílusú műemlékei közül. Persze nemcsak szokatlanul gazdag szobrászati díszítése vagy barokk eredete, hanem architektúrájának kompozíciós motívumkinése miatt is.

Az újonnan tervezett, homogén copf homlokzatokkal — a Franz Anton Hillebrandt által 1774-ben megalkotott Hess András tér 1. sz. volt Jezsuita Kollégium, az ugyanő tervezte Uri utca 49. sz. — Országház utca 28. sz. volt Régi Országház 1784-ből, a Kempelen Farkas által 1786-ban kialakított Várszínház, az 1785 körül átépült Fortuna utca 8. sz., az 1788-ban készült Országház utca 5. sz., az 1810 körül épült Uri utca 10. sz. és az 1815-ben előbbivel azonos kapukeretezés segítségével átalakított Disz tér 15. sz. — szemben romantikus, neogotizáló vonásnak minősül rajta már a szegmens kapukeretezés is. Ez persze a copf architektúráknak csaknem a felén — az 1776 után készült Békáscsúti tér 5. sz., az 1785 körül tervezett Országház utca 24. sz., az 1790 körül kialakult Fortuna utca 10. sz., az ugyancsak 1790 körül átépített Országház utca 8. sz., az 1795-ben átalakított Tárnok utca 1. sz. és az 1796-ban megalkotott Uri utca 62. sz. — ugyanígy megjelent annak idején. A félköríves barokk kapukeretezés ugyanis — Békáscsúti tér 6. sz., Fortuna utca 6. sz., Táncsics Mihály utca 3. sz. stb. — provinciális helyi formaátvételnek minősül. Feltűnő ezzel szemben épületünk emeleti ablakosorának köténydísz mentessége, ami e stílusnak meglehetősen atipikus vonása.

A Békáscsúti ház 7. számú házán ugyanis az emeleti ablakok fölé — mélyített falmezőkre — a zene, költészet, a középrizalitban pedig a korszortartó Pallas Athéné köré csoportosítva a festészet, szobrászat, történelemtudomány, csillagászat és földrajz, végül az északi ablakok fölött a nyelvészet, valamint a vegyészett allegorikus szoborcsoportjai kerültek a domborművekre. Az ablakok közötti vakolatükrökbe viszont öt, pálmá- és tölgylevelékből font kartuskeretbe foglalt ovális medaillont helyeztek. Ezeken Vergilius, Cicero, Socrates, Livius, valamint Quintilianus és Seneca domborművű arcképei láthatók.

Copf stílusú fűzér öleli körül a kapunyílás záradéka feletti medaillont is, bár ez XX. századi eredetű[18] és szövege szerint az épület: „Aedii anno Dom. MDCCXCVI. Rest. A. D. MCMI.” Tehát a homlokzat directoire stílusú vakolatarchitektúrája 1796-ban készült, még Wertherné Rothl Katalin idejében, a domborműves díszítés pedig legalább tizenegy évvel később, 1807 után. Nem tévedett tehát sokat Genthon István, amikor az épület copf stílusú homlokzatát annak idején 1790 körülnek minősítette. Viszont tény az is, hogy a földszint XVIII. századvégi kváderezése pedig 1901-ben szűnt meg és változott át a ma is látható vakolatsávózásra. A főhomlokzat esetében tehát a stílusirányzatoknak eléggé sajátos átfedéseivel[19] állunk szemben.

Erre vall a kapualj északnyugati végéből nyíló copf stílusú, fűzerekkel és rozettákkal díszített vasrácsajtó is, amely „S A I” monogramot visel. Bár ezt az utóbbit ma még nem tudjuk teljesen megfejteni, mégis az „A I” betűk mögött Anna Iblacker — Grigely feleségének — nevét sejtjük, ami a rácsnak szintén 1807 utáni keletkezése mellett szól. Ennél is erőteljes megújítással kell számolnunk ugyanúgy, mint a homlokzati kapuzáradék medaillonjánál[20], mert a csavart ütközőlécénél és vállpárkányánál látható, rosszul eldolgozott hegesztési nyomok erről árulkodnak. Egyébként a felső két ajtó-mező kartusdisze stíluskritikái alapon is eltér az alsó két copf stílusú rozettától, ami a gyanúkat más oldalról szintén megerősíti.

Mindezek ismeretében kell értékelnünk az 1952-ben lezárult helyreállítás módszertanát, amely végeredményében e műemléknek a „legutóbbi” és nem az „eredeti”



10. A Bécsikapu tér 7. sz. épület pincéjében álló Zsigmond-kori kőoszlop feltárás közben

állapotát mentette át az utókor számára. Legalábbis ez történt a főhomlokzat esetében, ahol nem a régi kváder, hanem a földszinti sávózás készült el a kapuzáradék századunkból származó medaillonjának rekonstrukciójával. Viszont célszerűségi okokból elbontásra került a földszinti helyiségeket elsötétítő oszlopsor az udvarban, sőt szanálták a déli szárnyat is. Ezáltal az épület jól megvilágított, tágas udvarhoz jutott.

A kapualj udvari vége feletti, hajdani szegmentíves falnyílásból loggia lett, ugyanígy az udvari északi szárny emeletén is hasonló keletkezett. Mindkettőbe a volt függőfolyosó vastrácsának egy-egy darabja került. Ezzel

szemben az utóbbinak a földszinti homlokzatán a barokk nyílások kávéiban tizenöt centiméteres falsík-visszaugratás érzékeltette a korábbi állapotot. Az újjáépítés tehát a műemlékvédelem célkitűzései mellett a korszerűsítés szempontjait is figyelembe vette. Ezért a helyreállítást keverék-módszerűnek tekinthetjük. Eredménye azonban városképi és funkcionális szempontból egyaránt sikeresnek könyvelhető el a hagyományörző törekvések-nél alkalmazott módszerek megoldásainak határain belül.

Czagány István

J E G Y Z E T E K

1 Múlt századi, helytörténeti azonosítás-kísérletei valószínűleg a homlokzatán 1866-ban elhelyezett emléktábla szövegének megállapításából eredtek. Eszerint: „IX. A Bécsi kapu a töröktől kapta 1541 óta e nevet, az előtt Szombat-kapunak hívatott. I. Károly k. idejében közel a kapuhoz állott a nagy királyi udvar (magna curia regis), amely Ó-Budáról tétetett át a várba. Ebben díszelgett Sz. Márton kápolnája, amelyet 1349. I. Lajos király özvegye Erzsébet alapított és dúsan megajándékozott. A Bécsikapu-utca a török alatt zsidó-utcának hívatott. Közel a bécsi kapuhoz állott a sinagóga. A M. T. A. R. B. 1866.”

Kutatásaink jelenlegi állásánál már pontosan tudjuk, hogy ezek a megállapítások a Táncsics Mihály utca 9. sz. területén állott hajdani „Kammerhof” — nagy királyi udvar — épületére vonatkoztak. Régebben azonban Csánki Dezső és Gárdonyi Albert ezt a régi királyi kúriát kívül helyezték a budai várfalon. Lásd Csánki Dezső hagyatékának gyorsírási jegyzetében: Magy. Tud. Akad. Kézirat-tár. Csánki Dezső hagyatéka I. ládika, I. fasciculus (feloldotta Láng János ny. újságszerkesztő). Valamint Gárdonyi Albert: Buda középkori helyrajza. Tanulmányok Budapest Múltjából. IV. köt. Bp. 1936. 77–78. o.

2 Csánki Dezső más helyütt a régi királyi kúriaépületet a Bécsikapu tér nyugati oldalának háztömbje helyére tette. Csánkinak az 1. sz. jegyz.-ben i. m. I. ládika I. fasciculus 53. o. Pataki Vidor viszont már a Táncsics utca 28—Bécsikapu tér 9. sz. (Hrsz.: 6565. Evangélikus-templom és iskola) területére helyezte és kimutatta, hogy épületünk helyére nem vonatkozatható írásos adat. Dr. Pataki Vidor: A budai Vár középkori helyrajza. Budapest Régiségei. XV. köt. Bp. 1950. 258. o. és 289. o. 42. jegyz. az 1349. márc. 22., 1423. júl. 3. és az 1416. évi okl. alapján, valamint a 299. o. ua. 9. kép. Előbbi megállapításait dr. Zolnay László igazította helyre: A XIII—XIV. századi budavári királyi szálláshely című tanulmányában. Művészettörténeti Értesítő 1952. évf. 22. o. és 28. o. 98., 99. jegyz.

3 Joseph de Hauy: Plan de la ville et chateau de Bude című helyszínrajza Rudolf Rabatta császári hadbiztos tábornok hagyatéka. Bécs, Hadilevéltár (azelőtt K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv) Hung. Fasc. 73/II. No. 25. 1687. Jänner, Ofen. A hozzá tartozó telekméretkimutatás: Staatsarchiv, Ungarn. Fasc. 427. Konv. E. Folio 129—130. lelt. sz. A helyszínrajz átrajzolt másolata megjelent Károlyi Árpád: Buda és Pest visszavívása 1686-ban. Bp. 1886; átdolgozott másolata pedig ezen mű új kiadásában

Károlyi—Wellmann előbb i. m. Bp. 1936. A telekméret-kimutatás fotokópiája a Budapesti Történeti Múzeum középkori osztályán található. Két lap négy oldalán 388 telekméret. Ezek alapján készült Czagány István: Budavára török hódoltság alatti helyszínrajza. 1687. évi állapot. A budai Várnegyed (Várhegy) területrendezési terve. 24—19. l. B. 280. tsz. T. K. 7. rsz. M. 1 : 720. Készült Bp. 1954. Középülettervező Vállalat III. Iroda. Bp. I. Dísz tér 4—5. sz. Tudományos Tervtár.

4 A telkek homlokzatainak hosszúsági méretei a következők voltak. 213^{me} 36 peds = 11.52 m, 214^{me} 24 peds = 7.68 m. E két méret együttvéve 19.20 m lenne, ami nyilvánvalóan eltér épületünk mai 17.50 m-es homlokzathosszától, mivel a 213-as sorszámú telek egy része átnyúlt a mai 8. számú épület területére. Más kiszámolás alapján a két méret: 213^{me} 36 Ps = 11.38 m, 214^{me} 24 Ps = 7.59 m együttvéve 18.97 m lenne. Weidinger György—Horler Ferenc: A budai Vár 1687. és 1696. évi helyszínrajzai. Tanulmányok Budapest Múltjából. XI. köt. Bp. 1956. 29—33. o. és az 1. sz. melléklet. Mivel azonban a Havy felméréseinél használt lábméretet nem ismerjük pontosan, azért e méretkülönbségek között dönteni ma nem lehet. Csak az bizonyos, hogy épületünk területe nem foglalta el teljesen a két gótikus lakóház területét.

5 A két telek méretei ekkor már a következők voltak: No. 165: homlokzat 6.5, hátul 7.0, jobb oldal 13.3, bal oldal 14. No. 166: homlokzat 3.41/2, hátul 2.4, jobb oldal 14, bal oldal 14 öl illetve láb volt. Állapotára vonatkozóan: „Áll még valami a régi falakból és a beomlott pinceből.” Greischer Máttyás (?): Zaiger über die Vöstung und Wasser Statt. 1696. Budapest Fővárosi Levéltár (volt I. sz. Állami Közlevéltár) Központi Tanácsháza. Budapest, V. Városház utca 9—11. sz. E két telek ebben az időben úgy oszlott meg, hogy lakóházunk területére a No. 165. homlokzathosszának 6 öl és 5 láb nagysága mellé a szomszédos déli, No. 166. telekből még 1 öl és 3 1/2 láb széles teleksáv csatlakozott. Imrényi Imre: A Bécsikapu tér 7. sz. épület története. Magyar Építőművészet. 1953. II. évfolyam 3—4. szám. 118. o. Ez ellenkezik Weidinger—Horlernek a 4. sz. jegyz.-ben i. m. 3. számú mellékletén látható megoldással, amely szerint a 165. és 166. számú telek teljes egészében épületünk területén feküdt volna.

6 A K. u. K. Landesbau Director für Ungarn: „Situations Plan der Festung Ofen” című helyszínrajza alapján. Budapest, Fővárosi Levéltár (volt I. sz. Állami Közlevéltár) B. II./42. jelzet 90. sz. Az 1786—1794 közötti időből. Ezt a térképet Nagy Lajos az 1785—1789 közötti időre datálja a 9. sz. jegyz.-ben i. m. 85. old.-án. 7 E. Dismas 1870. évi 1 : 720-as léptékű helyszínrajza. Budapest Főváros Tanácsa V. B. VIII. Városrendezési és Építészeti Osztályának térképtárában levő eredeti, valamint Marek János: Buda szab. kir. főváros egész határának másolati térképe . . . 1873. Budapest Fővárosi Levéltár (volt I. sz. Állami Közlevéltár) Vár B-14/15. és B-15/22. szelvények alapján.

8 A Geodéziai és Kartográfiai Intézet 1 : 1000-es léptékű helyszínrajza 1942-ből és Czagány Istvánnak Budavára 1944—1949 közötti állapotáról készített helyszínrajza alapján.

9 Greischer Máttyásnak az 5. sz. jegyz.-ben i. m. alapján Vass Klára; Buda német utca nevei. A Vár és Újlak utca nevei 1696—1872. Budapest, 1929. 106. o. Vö. Nagy Lajos: A budai Vár topográfiája a XVII. század végén. Tanulmányok Budapest Múltjából. XVIII. köt. Bp. 1971. 81—117. o. Adattár: 105. o. No. 165., 166.

10 Az 1696 utáni telekkönyvi adatok dr. Bánrévy György és Kovács Lajos: A budai Vár házai és háztulajdonosai 1686-tól napjainkig című kiadattal, kéziratot tanulmányából valók. Budapest Fővárosi Levéltár (volt I. sz. Állami Közlevéltár) Központi Tanácsháza: V. Városház utca 9—11. sz. Páncélszoba: 103-as rekesz.

11 Thomas Mann itt tartózkodására vonatkozóan lásd: Levelek Hatvány Lajoshoz. Budapest, 1967. Szépirodalmi Könyvkiadó.

Győri Judit: Thomas Mann Magyarországon. Budapest, 1968. Akadémiai Kiadó, és a Budapest „Panoráma útikönyv” II. kiadásának 411. oldalán. Horler Miklós—Pogány Frigyes: Budapest műemlékei. I. köt. Bp. 1955. Akadémiai Kiadó. 314. o. alapján. Vö. Imrényi Imrénnek az 5. sz. jegyz.-ben i. m. 120. o. Zakariás G. Sándor: Budapest. Magyarország művészeti emlékei. 3. Bp. 1961. Képzőművészeti Alap Kiadóváll. 14. o.

12 Horler—Pogánynek a 11. sz. jegyz.-ben i. m. i. h. Budapest Főváros Tanácsai Tervtárában levő 1951. évi, belső átalakítási tervek alapján.

13 Hasonló negyedköríves fejű konzolok maradtak fenn például a Hess András tér 4. sz. ház földszintjén, a Fortuna utca 18. sz. házban, a Dísz tér 12. és az Uri utca 4. sz. épületekben. Datálásukra vonatkozóan lásd Czagány István: A budavári középkori lakóházak födém szerkezetei. „Műemlékvédelem.” VI. évf. 1962. 4. sz. 232. o. és a 235. o. 1. jegyz.

14 Hasonló félgúla-megállítást van a Budavári Palota épségben fennmaradt, északi cortinafal-lovaskapuján, ahol 1387—1416 között keletkezett. Gerevich László: A budai szobrászat és a prágai Parler-műhely. Művészettörténeti Tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. 1953. Budapest, 1954. 60—61. o.

15 A téglaporos habarcsra vonatkozóan lásd Czagány István: Egy budavári telektömb története I. A. Az Uri utca 13. sz. épület. Budapest Régiségei. XXII. köt. Bp. 1971. 347. o. 30. jegyz.-ben mondtattak.

16 Ugyanígy pincelejáró ajtó van a Fortuna utca 10., Tárnok utca 5. és az Uri utca 9. sz., valamint az Uri utca 31. sz. házak főhomlokzati falaiban is. Czagány István: A budavári Uri utca 31. sz. gótikus palota tudományos vizsgálata és rekonstrukciós helyreállítása. Budapest Régiségei. XIX. köt. Bp. 1959. 379. o. 7. és 8. kép, valamint a 396. o. 12. jegyz.

17 E déli szárny Johann Lipszkynek az 1810. évi helyszínrajzán még nem látható, csupán annak nyugati végében tüntet fel egy egysejtű beépítést. E. Dismasnak a 7. sz. jegyz.-ben i. m. helyszínrajzán azonban már fel van tüntetve. Lásd Horler—Pogánynek a 11. sz. jegyz.-ben i. m. 67. o.-án. Ezen a helyszínrajzon még az északi udvari szárny oszlopsora sem látható.

18 Az épület homlokzatának XIX. századi állapotát mutató archiv fényképen ugyanis nem látszik. Lásd Horler—Pogánynek a 11. sz. jegyz.-ben i. m. 315. o.-on a 233. kép.

19 Genthon István—Nyilas-Kolb Jenő: Budapesti Képek. Bp. é. n. (1942?) Somló Béla kiadása. 88. o. 105. kép. 91. o. 11. kép. és 153. o.-on a képmagyarázatok. Horváth Henrik: Budapest művészeti emlékei. Bp. 1938. M. O. B. kiadás. K. M. E. Ny. 87. o. CXVI. képmagyarázat és a CXVI. képtábla alapján. A copf stílus 1807 körüli alkalmazása budavári viszonylatban nem lehetetlen, mert például a Dísz tér 13. sz. ház empire homlokzata — hasonló, emeleti ablak feletti domborművekkel — 1815-ben készült farádi Vörösné sz. Hiemer Katalin számára. Horler—Pogánynek a 11. sz. jegyz.-ben i. m. 324. o. A romantikus stílus egyidejű jelentkezése sem meglepő, mert például Pollack Mihály már 1805-ben romantikus stílusban kezdte meg a Pécsi dóm restaurálását. Rados Jenő: Magyar Építészettörténet. Budapest, 1961. 269. o. Műszaki Könyvkiadó.

20 E medaillon is eredeti lehet, bár 1944—45-ben az egész homlokzati fal elpusztult és a helyreállítás tervezője szerint csak a zenét megsemmélyesítő domborműsoport maradt meg eredeti elhelyezésében. Valamint a Vergiliust ábrázoló ovális arckép került ki sértetlen állapotban a romok alól. A többi díszítmény nagyméretű fényképfelvételek alapján készült újrámintázását Óra Sándor szobrászművész végezte. Imrényi Imrénnek az 5. sz. jegyz.-ben i. m. 120. o.

RESÜMEE

Das ehemalige Haus Grigely, N°7 auf dem Wiener Tor Platz (Bécsikapu tér) hat vor 1944 die schönste Fassade gehabt zwischen den Häusern im Zopfstil dieses intimen Platzes. Das Haus wurde nach 1687 auf die Reste zwei Wohnhäuser des 14—16. Jahrhunderts gebaut. Das vor 1710 wiederhergestellte Gebäude nahm 1807 in Besitz Dr. Phil. József Grigely, Professor des Piaristengymnasiums. Er hat die Fassade im Directoire-Stil von 1796 mit reichen skulpturellen Schmuck versehen. Außer den allegorischen Reliefs der Musik, Poesie, Malerei, Bildhauerei, Geschichtswissenschaft, Astronomie, Geographie, Grammatik und Chemie haben noch Vergil, Cicero, Socrat, Livius, Quintilian und Seneca in der architektonischen Komposition Platz bekommen.

In derselben Zeit hat man die Fenster am Parterre mit Gitter im romantischen Stil und den Eingang des Treppenhauses mit einem Gitter im Zopfstil mit Girlanden versehen. Das Gebäude ist in den 1930-er Jahren auch ein literarisches Zentrum gewesen; 1935—37 war, zwischen anderen, der verfolgte Thomas Mann sein Bewohner. Während den Kriegsjahren 1944—45 wurde die prachtvolle Hauptfassade beinahe vollkommen vernichtet. Auf Grund der ehemaligen großförmigen Photoaufnahmen war es möglich 1950—52 die stiltreue Rekonstruktion zu beenden und gleichzeitig mit der Wiederherstellung der ganzen Hausreihe anzufangen. Auch sie steht schon im vollem Glanze.

ISTVÁN CZAGÁNY

PACZKA FERENC ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE

Magyarországon ma szinte elfelejtették. Oka talán az, hogy képeinek legjava szétszóródott Európában és Amerikában az Egyesült Államokban, s ő maga is hazájától távol töltötte élete nagyobb felét. Tizenhat éves korában már Münchenben van, ott tanul két éven át. Egy esztendő telt el ezután hazájában, s több mint három évet utána újból távol, Párizsban, hogy újabb három év múltával, közbeeső magyarországi, velencei, spanyolországi és afrikai tartózkodás, illetőleg utazás után tizenöt éven át Róma legyen második hazájává, s végül harminc esztendőre Berlin az otthona, miközben élete utolsó huszonöt nyarat Koppányszántón tölti a tolnai táj és akkor még színpompásan öltözködő népe életének festésével.

1856. július 31-én született a Pest megyei Monoron, ahol atyja mint körorvos működött. Szülei pár évvel utóbb Pestre költöztek s így iskoláit már itt kezdte meg, a gimnáziumot a piaristáknál, de csak három éven át járt hozzájuk, mert rajzoló tehetsége már ekkor megnyilatkozott s hogy mentől többet rajzolhasson, a negyedik osztálytól kezdve a belvárosi reáliskolában folytatta tanulmányait. Hálával adózott mindig itteni rajztanára, Strohmayr Máté emlékének, aki nemcsak az iskolában javította ki rajzait, hanem lakására is hazavitte magával, hogy tanítványa rajzolás iránti hajlamát kielégítse. Strohmayr az osztrák Rahlnak volt a tanítványa, s amit a fiatal Paczka tőle tanult, amint később maga írta egy kis önéletrajzi vázlatában, nem volt haszontalanság. Strohmayr tanácsára ment ki már a reáliskola befejezése előtt Münchenbe, ahol 1872. szeptember végén az akadémia nagytekintélyű tanára, Piloty támogatásával az antik-osztály növendéke lett. Az antik-osztály tanára Alexander Strähuber volt. Ehhez az ekkor hatvanadik évéhez közeledő öreg, jó tanárhoz ragaszkodtak a tanítványok. Nagyon tiszteletreméltó, szigorú tanár volt. Sohasem volt megelégedve fiatal tanítványaival s gyakran a kétségbeesésig szigorúan korrigálta őket. Általános beszélték akkorában Münchenben, hogy ő a legjobb rajzoló ott s hogy az akadémia igazgatója, Kaulbach, maga is szívesen elfogadta korrektúráját. Az antik osztály tanrendje megerőltető volt. Egyórás déli pihenővel reggel nyolctól este hat óráig tanultak a növendékek. Az utolsó órában élő modell után rajzoltak. Egy teremben dolgozott Paczka a nála négy évvel idősebb Mednyánszky Lászlóval, akivel jó barátságot kötött. Szinte természetes, hogy a müncheni környezetben történelmi tárgyak érdekelték. Tanára, Strähuber, nagyon megszerette a szorgalmas, törekvő fiút, az utolsó óra után többnyire hazakísértette magát vele. A szakadatlan munkára állami ösztöndíj elnyerése is ösztönözte Paczkát, amit azután nemcsak elnyert, hanem Ligeti Antal és más festők annyira jónak találták rajzait, hogy azonnal be akarták juttatni Wilhelm von Diez (1830—1907) akadémiai tanár mesteriskolájába, akinek vezetése alól utóbb kiváló festők hosszú sora került ki.

Nyári szabadságáról festői hivatásában megerősödve tért most vissza Paczka 1873 őszén Münchenbe. Diez azonban túlságosan gyermekes kinézésűnek találta ahhoz, hogy tanítványai közé, akik mind idősebbek voltak, felvehesse. Így került Paczka Diez mesteriskolája helyett

egy félévre a festészeti osztályra Piloty tanítványa, Otto Seitz (1846—1912) mellé. Seitznél tanulmányfejeiket és már aktokat is festettek a növendékek. Seitz azonban nem lehetett Paczkára nagyobb hatással, mert később nem emlékezett meg róla. Annál erősebb emlékei maradtak azonban Diezről, aki Pulszky Ferenc 1873 decemberében küldött ajánló sorai után figyelni kezdte őt s a tanév második felére mégis csak felvette tanítványai közé. Diez ekkorában a legmodernebb festő volt Münchenben. Kiválóan tanított, munka közben nyúzta tanítványait, esténként azonban szívesen ült velük együtt. Paczka 1874. július végéig dolgozott mellette, s tanára nagyon meg volt elégedve ekkor készült képeivel. Változatlanul nagyra becsülte Paczka munkáit Ligeti is, nem ilyen véleményvel voltak azonban beküldött munkáiról azok a hivatalos ténylezők, akik az ösztöndíj újabb adományozásáról döntöttek. Az ő szemükben túlságosan moderneknek tűntek föl s ítéletük szerint „izléstelenül” voltak festve, mert nem volt sima a felületük. A további anyagi támogatást megtagadták s ezzel vége lett Paczka további müncheni tanulmányainak, mert a mesteriskolával járó fokozottabb kiadásokat atyja nem tudta volna már fedezni.

Az ösztöndíj megtagadásának híre Paczkát már Budapesten érte. A festői hivatástudat azonban sokkal erősebben élt benne annál, hogy e döntés letörhetne volna. „Gyermekek naivságában”, mint maga írta, felkereste az éppen Pesten időző Munkácsyt s Munkácsy oly jóknak találta lenézett munkáit, hogy mindjárt meghívta, menjen vele Párizsba s legyen az ő tanítványa. E meghívásnak azonban nem tudott eleget tenni, mert a legszükségesebb dolog, a pénz, hiányzott hozzá. Tépelődésben az a gondolata támadt, hogy felkeresi a hercegprímást, Simor bíbornokot, valami munkát kér tőle s a keresményéből tovább dolgozik majd Münchenben. Gondolatát követte a tett s szerencséje lett, mert Simor mindjárt megbízta a tízezeréves fiút, hogy fesse le őt teljes ornátusban. Simor elfoglaltsága miatt a képet azonban csak szabad szemlélet után, anélkül kellett elkészítenie, hogy ült volna neki a prímás. Ennek ellenére mégis jól sikerült a kép s a bíboros napról napra jobban megkedvelte a fiatal festőt. A primási kegy nagyon kellemessé tette Paczka esztergomi tartózkodását, ellátták őt munkával, több portrét is festett, egy itt készített csendéletét utóbb Párizsban adta el.

Nyolc hónapi esztergomi tartózkodás után Simor Párizsba irányította Paczkát, ahová 1875. július végén érkezett meg. Párizsba azzal a szándékkal ment, hogy Munkácsy tanítványává szegődjék. Munkácsy azonban Paczka nagy sajnálatára, nem volt ekkor éppen Párizsban s ezért az ekkor ugyancsak ott élő másik honfitársát, Zichy Mihályt kereste fel s Zichy rávette őt, hogy nála dolgozzék. Zichy a biedermeier osztrák Waldmüllernek (1793—1865) volt a tanítványa s kezdetben mesterének a módszere szerint tanította Paczkát. Mint Waldmüller vele tette, ő is koponyát rajzoltatott először Paczkával. Paczka maga a következőképp írta le e módszert: „Egy koponyát kellett rajzolnom a legkínosabban részletező módon. A körvonalat bármely ponton elkezdhettem, de azután minden vonást, minden görbüle-



1. Anyja gyermekével

tet olyan pontosan kellett köröskörül odahúznom, hogy az utolsó vonáska pontosan találkozzék, a kiindulási ponttal. Pokolian nehéz módszer! Festenem is így kellett. A koponyát be kellett jól állítanom, ezután ki kellett keresnem a legsötétebb árnyékot s oda kellett raknom a vászonra. Köröskörül tovább ezután mindent foltonként kellett megfestenem, de úgy, hogy többet ne nyúljak hozzá s minden színárnyalatot az első legsötétebb foltból kellett lefokoznom." Később egyszer elbeszélte Paczka Zichy tanítási módszerét Böcklinnek s Böcklin egy képe festése alkalmával ugyanezt tanácsolta neki s csak azt az engedményt tette, hogy mindjárt az elején a legvilágosabb foltot is felrakhassa a vászonra.

Így dolgozott Paczka Párizsban rövid ideig Zichy-nél, majd egyedül a Rue Duperrén bérelt műtermében. Simor anyagi támogatása kevés volt ahhoz, hogy pénzeszközre nem gondolva csupán csak tanulmányainak élhessen. Szomorúan emlegette Paczka később is, hogy milyen nagy akadálya volt fejlődésének az anyagiak hiánya. Pár hónapi párizsi tartózkodás után már önállóan volt kénytelen dolgozni. A fiatalság lelkesedésével kezdett bele egy kínosan nehéz kombinált koponyás csendéletbe s rövid két hónap alatt be is fejezte. [1] Ez a kép alapozta meg a szerencséjét. Boldogan írta haza 1875. december elején, hogy csak két napig volt kiállítva Párizs legnagyobb boulevardján Cadar műkereskedésében s a harmadik napon már ezer frankot kapott érte. Nagyon emelte Paczka tekintélyét a műkereskedő szemében, hogy e kép eladásának napján a közben Párizsba visszatért Munkácsy maga ment el vele hozzá. Atyjának írt leveleiből tudjuk, hogy Zichyn kívül sokat volt együtt Munkácsyval is s hogy mindketten gyakran meghívták őt esti dinéikre. Munkácsy maga is megemlékezik róla feleségének írt egyik levelében [2]. Tudjuk, hogy az ekkor Párizsban élő Pettenkofen is szívesen látta őt.

Első sikere után új kedvvel fogott hozzá egy nagy vászonhoz, a Montmartrei koldusokhoz. „A kép borzasztó sok pénzbe fog kerülni, hiszem, hogy 2000 frankon alul ki nem jövök, mert a modell itt Párizsban nagyon

drága” — írta 1875 decemberében haza, amikor éppen csak elkezdte a képet s a következő év március 18-ára, a Szalon megnyitására már készen is akart lenni vele, hogy kiállíthassa. Az idő rövidsége miatt a kép szabadabb lett és bár telve volt kvalitásokkal, mégis csirizesen hatott egy kissé — mondta róla később. Kilenc életnagyságú alak van a képen egy templom fala előtt. Amikor a kép készült, Zichy hónapokon át beteg volt, nem láthatta, s mire meggyógyult, már majdnem be volt fejezve. Így csak nagyon kevésbé tudta e képnél Zichy a befolyását érvényesíteni. Zichy kevés hatását meg lehet mégis egészen pontosan állapítani a kép jobb oldalán. Sajnos — mondta később Paczka — ez a hatás nem Waldmüller szellemében, hanem az édeskés udvari festői modorban történt. Zichy maga Telepynek írt levelében a kép legnagyobb érdemét a kitűnő festésben látta, az alakoknak oly erős, szinte a brutalitásig menő hatásában, hogy mintegy egybeolvadnak a kép előtt álló nézőkkel [3]. A képet még a Szalon megnyitása előtt megvette Marsden angol műkereskedő 10 000 frankért s a zsűri az óriás méretű vásznat a koponyás csendélettel együtt elfogadta a kiállításra.

Marsden megrendelt Paczkától később, 1878-ban, egy másik nagyméretű képet is, ezt azonban jó tárgya és megfeszített munkája ellenére sem sikerült a művésznek sohasem befejeznie. Ennek oka Paczka kimerülése és Zichy befolyása elleni ösztönös küzdelme volt. A kép egy orvost ábrázolt volna több gyermekkel, amint az egyiket éppen oltani akarja. Zichy művészi tekintély volt a fiatal Paczka szemében, bizonyos fokban tanítványnak érezte magát s túrte ezért a kritikáját. Zichy egy orosz női tanítványa, Mary Etlinger kíséretében látogatta meg Paczkát nap nap után a műtermében s mindketten közös erővel állandóan irányítani akarták őt munkájában. Kritikájuk hatása alatt nap nap után levakarta és újra festette Paczka az éppen beoltandó gyermeket. Lelkesedéssel telt fiatalos ereje a végén kimerült s elment a kedve a kép befejezésétől, mert a folytonos javítás után egy közönséges gyermek helyett végül is egy Zichy modorában festett gyermek Jézus került a vászonra. Ezeket Paczka szóbeli közléseiből tudjuk. Bizonyos jeles tulajdonságai kétségtelenül lehettek mégis a befejezetlenül maradt képek, mert később egy neves francia festő vette meg. Ezzel a képével függ össze téma szerint Paczkának a Szépművészeti Múzeumban levő rendkívül finom Orvosi vizsgálat című rajza [4], amely erősen elárulja Zichy hatását.

Paczka maga a következőképp emlékezett meg önéletrajzi vázlatában Zichyhez való viszonyáról: „Zichy azt hitte, hogy miután elsajátíttatta velem azt a természetimádó modort, amit annak idején Waldmüllernél ő maga is látott, a hazug udvari modort is meg kell tanulnom. De én ezt nem tudtam és nem is akartam elsajátítani. Zichy lelkiismeretlen is volt, amikor fiatalos fejlőd-

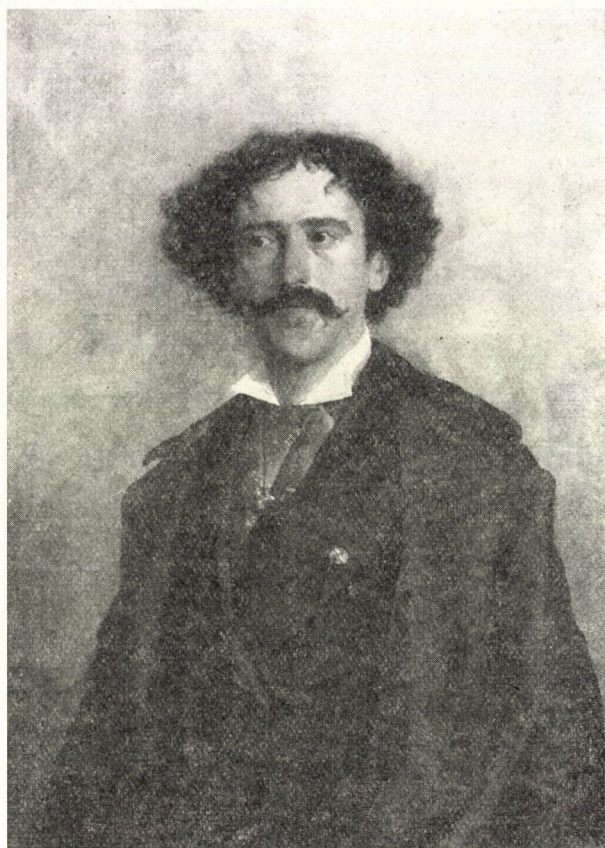


2. Szomorú hírek

désében soha pihenni nem engedett és a maga határtalanul hiú elvakultságában engem, mint az ő tanítványát, más, már teljes férfias művészi érettségükben dolgozó festőkkel akart szembeállítani. Amikor azután agyondolgozva magamat vérszegénnyé lettem és a munkára majdnem képtelenné váltam, nem törődött velem többé.” Zichy csak addig támogatta Paczkát, amíg azt hitte, hogy ki tudja őt Munkácsyval szemben játszani. Több portré megfestését megszerezte neki. Bevezette őt az író- és művészvilágba: a híres zongoraművész, Szarvady Frigyesné Wilhelmine Clauss, a nagy operett-színész, Anna Judic s az író és tekintélyes szerkesztő, Louis Ulbach társaságába. Az ifjabb Dumast is elvitte a műtermébe. Nem hagyott neki pihenést, folyton dolgoztatta. De mindezt csak addig tette, amíg meg nem tudta, hogy Paczka Munkácsyhoz is eljár tanácsért. Ezt nem bírta elviselni Zichy, és szétváltak az útjaik. Paczka nem az ő embere volt. Telepynek írt levelében kifogásolta nála, hogy „a hatáskeresésben nagyon is sok festéket rak egymásra s innét az a sok háborító buborék”. Zichy mint aquarell-festő nem értette meg ennek a festésmódnak a jelentőségét a színhatás szempontjából, hogy jobban domborítják így ki a színek a formákat. Zichy művészetének nem is volt jelentős hatása Paczka fejlődésére, fontosabb volt azonban már Zichy szerepe Waldmüller hagyományainak a közvetítésében. Ezt szívesen fogadta Paczka. Zichynél nagyobb hatással volt reá Munkácsy. Kétségtelenül az ő hatására vallanak ekkori képein a sötét színek s az élénk kontrasztok. Azonban ezek is hamarosan eltűntek, amikor Paczka felismerte a maga sajátos egyéni színező képességét. A francia művészek közül kétségtelenül Courbet realizmusa volt reá a legerősebb hatással s Fantin-Latour közelsége is érezhető. A Louvre-ban, saját vallomása szerint, Velazquez képei kötötték le a legjobban az érdeklődését. 1876-ban rövidebb ideig Hollandiában tartózkodott, s itt Rembrandt műveinek a szemlélete lelkesítette.

Párizsi éveinek legjobb munkái mind akkor keletkeztek, amikor Zichy nem volt Párizsban s teljesen szabadon dolgozhatott. Ilyenekül 1876-ban festett képei közül Párizsban is nagy sikert aratott Montmartrei hegedűsét[5], az Új Magyar Képtárban levő Szomorú híreket s egy kisméretű életképét tudjuk megemlíteni, amely nyitott ablaknál ülő anyát ábrázol kisfiával, amint ez földön ülve számolyon ír[6]. A két előbbi kép ki volt állítva a Műcsarnok 1879-i tárlatán is s általános elismerést aratott. A Montmartrei hegedűs nagy jellemző erővel készült s egyszerűségével rendkívül rokonszenvesen hat. A járókelők könyörületességét hegedűszóval hívó vészna öreg utcai hegedűst ábrázol, össze-vissza barázdált arccal, ősz hajjal és szakállal. Az időtől nagyon megviselt tehetetlen agg, de van benne bizonyos kedélyes rezignáció, amint hegedűjének elpattant húrját vizsgálja. Nincs reménye, hogy másikat szerezzen helyette, az utca kövezetére kített kalapjában egy sou sincs. A Szomorú híreken egy bánatosan maga elé meredő férfit látunk fekete pecsétes levéllel kezében, amint fehér főkötős, fekete csipkekendős ősz hajú anyja gyöngéden ragadja meg jobbját. Az 1877-ben készült képek közül Öreg dobosát, valamint a Paczkával baráti viszonyban levő nagy spanyol hegedűsről, az ekkor 33 éves Pablo Sarasateról festett két portréját ismerjük. Az egyik Sarasate halála után a pampelonai városi múzeumba került, a másik az Új Magyar Képtárban van. Ez utóbbi egyike Paczka legjobb ifjúkori alkotásainak. A világos sárga háttérből élesen emelkedik ki Sarasate holló hajú, barna bőrű feje. Rendkívül jellemzők a képen a nagy hegedűs távolba néző szemei, mintha nem látni, hanem mindent csak hallani akarna.

Paczka Párizsban készült képei közül a legtöbb ismeretlen helyre szétszóródott, több Amerikába került, és sajnos még fényképek sem maradtak róluk. Tudunk egy szigorúan Waldmüller szellemében festett második koponyás csendéletéről, mely Louis Ulbach tulajdonában volt. Némi képet nyújt Paczka párizsi munkásságáról Tedesco párizsi műkereskedő fennmaradt elszámolási könyvecskéje, mely szerint 1877–78-ban tizenkét



3. Pablo Sarasate

képért, illetőleg rajzért 12 100 frankot fizetett ki Tedesco Paczkának.

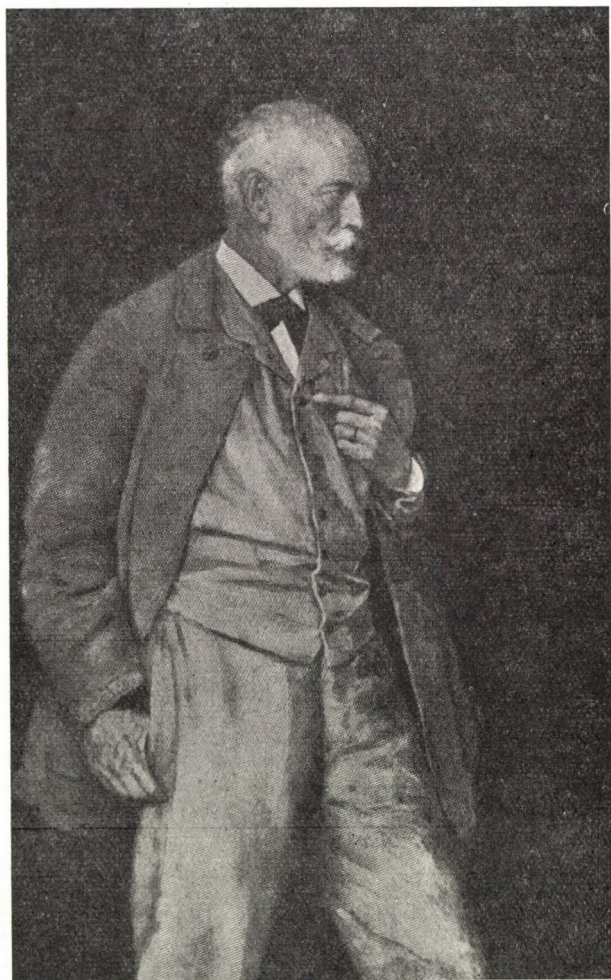
1878. szeptember közepén, három évi eredményes munka és fejlődésére nagyon előnyös tartózkodás után, véglegesen elhagyta Paczka Párizst. Ennek oka az volt, hogy Bosznia okkupációja miatt behívták őt katonáéve leszolgálatára esztergomi ezredéhez. Felülvizsgálata alkalmával azonban annyira gyengének és vérszegénynak találták, hogy hat hónappal később véglegesen elbocsátották a katonaságtól. 1878. szeptember végétől a nyári hónapok kivételével 1879. november végéig újból Simor kardinális vendége volt most Esztergomban. Több portré elkészítésén kívül ekkor festette meg a gyermek Szent Erzsébetet is, amint alamizsnát oszt koldusoknak[7]. A képen látható összes alakoknak esztergomi lakosok voltak a modelljei. Az egykorú kritika kiemelte a tizenöt életteljes alak nagyszerű csoportosítását s a kép kolorisztikus hatását. Csak a gyermek Szent Erzsébet alakját látták realisabbnak, semmint egy szent alakja ezt megtűrné. A realizmusra való hajlandóság azonban Paczkánál természetében rejlő ösztönszerűség volt s a későbbi kritikák sem tudták őt ettől eltéríteni. E jól sikerült alkotásával maga Paczka nem volt megelégedve később, vérszegénynek mondotta és sajnálta, hogy ez képviseli őt az esztergomi Keresztény Múzeumban.

Az 1879. év nyarát Pettenkofen mellett Szolnokon töltötte Paczka. „Itt ismét jobb munkák keletkeztek, amiben nem kis része volt Pettenkofennek, aki már Párizsban is szívesen tűrt maga mellett” — írta önéletrajzi vázlatában. Szolnokon nagybárára kisebb méretű képeket festett. Itt kellett készülnie Halászának is, amely nagyszerűen mutatja már az irányt, amelyet plein-airben követett[8].

1879. december közepén Velencébe ment Paczka. Itt festette meg nagyszabású képét: Lázár feltámasztását, amelyet a kritika különbözőképpen fogadott. Volt, aki összes képei közül a legérdekesebbnek, fonságosan

eredetinek, szinte remeknek tartotta, volt, aki egyes részletekben hibákat látott, de egyértelműen dicsérték különösen Lázár élet és halál közti küzdelmét találóan kifejező arcát, az ámuló Márta érdekes, finom fejét, az összekulcsolt kezű Magdolna bravúrosan megfestett vörös haját. Nem látott azonban a kritika kellő fenséget és méltóságot Krisztus alakjában, nem látta visszatükröződni arcán isteni mivoltát.

Velencéből 1880. június végén hazatérve október utolsó napjaiban újból útra kelt s a novembert már Madridban töltötte, hová főként Velazquez csalta őt. De ott azután Ribera Szent Jeromosa — mint maga írta — annyira megkapta, hogy lemásolta (az esztergomi Keresztény Múzeumban) s Velazquez benyomásait megzavarva ekkori madridi tartózkodását e szempontból hatástalanná tette. „Lehetséges egyébként — jegyezte meg —, hogy a Velazquez iránti túlságosan nagy tiszteletem is oka volt ennek.” Madrid után Sevilleben festett egy-két helyi tárgyú képet, majd elérte útja végső célját: Tangert, ahol több mint öt hónapot töltött, s a belga kormány jóvoltából műteremhez is jutott. Itt fogant meg egy-két a következő években megfestett nagysikerű képének a gondolata, s itt készítette el ezekhez az első tanulmányokat[9]. Tangerben készült egy Bécsben is kiállított nagyobb kompozíciója, amely a farizeusokat ábrázolja a háttérben az önmagát felakasztott Júdással, amint a harminc ezüstpénzt megtalálják. E mély színezésű képet nyilván tárgyánál fogva „borzalmasnak” jellemezte később Paczka. Tangerben vagy nem sokkal utóbb afrikai emlékeinek a hatása alatt kellett megfestenie a halállal küszködő bolygó zsidót, Ahasvérust ábrázoló képét is.



4. Gergely Árpád

Tangert 1881. június 2-án hagyta el Paczka s pár hetet még Spanyolországban töltve a hónap végére érkezett haza Magyarországra. Új alakban újból megfestette most Simort, s az ő megbízásából ment ezután ez év novemberében Rómába, hogy több nagy képet, Raffaeltől az Urunk színeváltozását, Tizian Szent Sebestyénét és Domenichino Szent Jeromos halálát ábrázoló képét lemásolja a részére. Ekkor készíthette el Simor részére, anélkül, hogy a pápa ült volna neki, XIII. Leó arcképét is. Képe elkészítésében segíthette emlékezete, mert a pápa 1882 júniusában külön kihallgatáson fogadta.

Róma most Paczkának tizenöt éven át második hazájává lett. Műtermet az osztrák—magyar nagykövetség épületében, a Palazzo di Venezia-ban kapott. Rómában változatlan szorgalommal dolgozott s a nyolcvanas években jobbnál jobb képei keletkeztek. Első római képe Jóbót és barátait ábrázolta, amelyet 1882-ben Bécsben és utána Pesten is kiállított. E még tangeri lelkiismeretes tanulmányok alapján realiztikus hűséggel megfestett képénél nagyobb sikere lett az 1882-i budapesti őszi kiállításon s utóbb a párizsi Salonban is a bizonyára még szintén afrikai emlékeinek a hatása alatt s ottani előtanulmányok után készült nagy vásznának, a Tékozló fiúnak. Megkapta az egyik 200 forintos egyházfestészeti díjat s a Vasárnapi Újság mint a nálunk e nemben festett legjobb műről emlékezett meg róla, Szana Tamás pedig a Koszorúban valóságos dicsőimnuszot írt a képről[10].

A Tékozló fiút 1883-ban az Emese álma követte, amely az ez évi őszi tárlat legfeltűnőbb képe volt, és sok vitára adott alkalmat[11]. Nagy merészségnek minősítették a téma realiztikus előadását. Egyhangúlag elismerték a kép kitűnő rajzbeli értékeit, az akt, a turulmadár, a sátoroszlovet tökéletes festését, de nem tudtak megbékülni azzal, hogy a mondai tárgyat úgy adta elő, „mintha csak hiteles szemtanú által festett dokumentum” akarna lenni. Több emelkedettséget és eszményítést szerettek volna az Árpád-ház származásának jelképes ábrázolásánál látni. A téma később is foglalkoztatta Paczkát s évtizedekkel később, 1910-ben, egészen más megoldással újból megfestette. Ez a kis akadémikus ízzel, de nagy lendülettel, erős rajzbeli tudással és pompás színezéssel készült második Emese Svédországba került[12]. Az első Emesével egyszerre volt kiállítva Paczka egy kisebb méretű Szent Pongrátot ábrázoló képe, amelyről a Budapesti Szemle kritikusa, Hampel József, nagy dicsérrettel említette meg, hogy mily sokat tudott a művész belévarázsolni ecsetjével a fiatal vértanú arcába: „Életmegvetés, ihlet, lelkierő, komoly vallásosság, — mind kiolvasható belőle.” Dicsérte a kép egyszerű, erős ecsetkezelését és komoly színösszhangját is.

1884-ből való Paczka hatalmas, nyolc négyzetméteres vászna, az Attila halála[13], amely Andrássy Manó betléri kastélyába, majd utána Rozsnyó városháza dísztermébe került. A kép díszé Ildikó könnyű fátylakba burkolt gyönyörű alakja. Meztelen karját irtózva emeli arca elé, amint Attilának az ágyról lehanyatló vérbe borult tetemét meglátja. Az egykorú kritika elismerte a kép külső dekoratív színhatásának kiválóságát, de visszataszítónak találta Attila tetemének realiztikus ábrázolását.

A honvágy gyakran hazahozta Paczkát, főként a nyári hónapokban Magyarországra. 1883-ban együtt segédkezik Feszty Árpáddal Az ember tragédiája kosztümjeinek megtervezésénél. Itthoni tartózkodásának a gyümölcse Pauler Tivadar igazságügyminiszterről és Trefort kultuszminiszterről készített portréja (mindkettő a Történelmi Arcképcsarnokban), valamint Mikszáth Kálmánról és Kiss Józsefről készített tollrajza az Akadémia, ill. a Szépművészeti Múzeum birtokában. De már Rómában festi Thallóczy Lajos megrendelésére Ave Mária-ját, melynek Márkus Emília volt a modellje. A nyolcvanas években készül afrikai útjának emlékeit őrző nagyméretű vászna, mely a sivatagban eltévedt Aisát, Mohamed feleségét ábrázolja. Csak a címe szerint tudunk 1884-ben Párizsban elkelt Rabszolgák című kompozíciójáról. Az 1886-i tárlat egyik legnagyobb méretű és legszingazdagabb alkotása a Szent Benedek megkísértése volt, s meg is kapta a Képzőművészeti Társ-

szul 400 forintos második díját[14]. Nem közönséges realiztikus előadói készséggel örökölte meg ezen a művész Szent Benedek látomását és izgatottságát s a csábos női alakok képében megjelent kísértőket, amint a sziklák ormaira szállva mosolyaikat s az erdő virágait szórják a szent felé. E nagyméretű képet később szét-darabolta Paczka, egyes részleteit külön eladta és sokkal kisebb méretben, finomabban kidolgozva újból megfestette. E második kép svéd magántulajdonba került.

1887-ben két méltán híressé vált képének, a Mulató mágánaknak[15] és Görgey Arthur portréjának elkészítése újból hazaszóllítja Paczkát egy időre. Mindkettőt Szemere Miklós rendelte meg. Az előbbi, amely később Károlyi László gróf birtokába került, az 1880-as évekbeli arisztokrata társaság aranyifjúságát vidám éjjeli mulatozása közben örökíti meg az egykori Nemzeti Kaszinóban. A kép kedves, intim hangulata felejthetetlenül hat a nézőre. Teleki Józsefet, Andrássy Tivadart, Keglevich Gyulát, Károlyi Lászlót és Szemere Miklóst kedvelt muzsikós cigányokkal mulatozó hangulatban látjuk együtt. A hetvenéves Görgeyről festett, Pasterner Gyula szerint szinte remeknek is beváló, talán legsikerültebb portréja Paczkának[16]. Az életnagyságú képhez az öreg tábornok 1887 októberében visegrádi magányában napokon keresztül állt modellt. Lában Ferdinánd megdicsérte azt a csendes, egyszerű, intim, de emellett az egész embert áthatóan megfigyelő és teljes biztonsággal megértő modort, amellyel Paczka ezt a művét megalkotta, s végül is azt mondta róla: ez aztán az arckép. Semmi póz nincs a képen, polgári ruhában, előkelő fesztelenségben ábrázolja Görgeyt. Minden a maga természetes nyelvén beszél. A finom vérbeli öreg fejet, a csodásan boltozott homlokot, a cizellált vonásokat, az átható tekintetet nem egyhamar felejtli el az ember. Mind el is vesztették volna ezek hatásukat, ha Paczka pusztá levegő- és fényfogónak használta volna fel őket és színszínifóniát alkotott volna. Paczka azt mondta szerényen később, hogy ezt a képet neki Görgey diktálta, a tábornok egyéniségének varázshatása alatt más festő is éppígy megfesthette volna. Ez túlzott szerénység volt Paczka részéről. Valószínűleg egy pillanat műve lehetett, hogy a Görgeyt jellemző vonásokat meglátta s ezért tudhatta széles vonásokkal könnyedén, de mégis nagy biztonsággal megörökíteni. Ezért lett ez az arckép keresetlenül természetes, hasonló és meglepően jellemző.

Pesti kiállítása után Rómában is kiállította Paczka a képet, itt is feltűnést keltett, rendkívül jó nevet szerzett neki mint portretistának s több római diplomata és arisztokrata általa kívánta magát megörökíttetni. Ezek a portréfestések bizonyos anyagi függetlenséget is szereztek neki, mert elég jól megfizették, átlagosan 2500–3000 frankot, illetőleg lírát kapott egyért. 1889-ben megfestette a washingtoni katolikus egyetem számára az egyetem nagy mecénását, Miss Caldwellt, aki festőakadémiát is akart odakint alapítani s Paczkát akarta igazgatójává tenni. Paczka azonban elhárította a meghívást, élete végéig nem volt érdeke Amerika iránt[17].

A portréfestés hozta közelebbi kapcsolatba Paczkát a német követség ekkori katonai attaséjával, Maltzan Andráss gróffal, akihez ezután 1921-ben bekövetkezett haláláig meleg barátság szálai fűzték. Maltzan az egyik legnagyobb pártfogója lett művészetének s Paczka 1888–1891 között többszörösen hosszabbban időzött nála militschi kastélyában Sziléziában, ahol a család tagjairól több arcképet festett s tanulmányokat készített a kastélyt díszítő nagy halászképéhez, melyet csak 1891-ben fejezett be. A sok alakos: Maltzanékat, uradalmi tisztjeiket és munkásaikat megörökítő kép díszkér színeivel és előkelő tartózkodásával szépen bizonyítja Paczka festői tehetségét. Mivel azonban a militschi tanulmányok alapján részben Rómában készítette el, kétségtelenül vesztett valamit a sziléziai táj a jellegéből és egy kissé a római Campagna hangulata tükröződik a képen vissza[18].

1890-ben feleségül vette Paczka a berlini egyetem nagytekintélyű közgazdászának, Wagner Adolfnak a leányát, Kornéliát, aki éppen ekkor fejezte be kétévi

római tartózkodás után nagy feltűnést keltett rézkarcát, a „Maria mater consolatrix”-ot. Wagner Kornélia, aki ezentúl mint Paczka Kornélia szerepelt a kiállításokon, kiváló tehetségű rajzoló volt. Metszeteit igyekeztek a múzeumok megszerezni. Kitűnt mint festő is s mint szobrász is alkotta meg élete főművét, az asszonyi sors kútját. Házasságuk boldog és harmonikus volt. Az alkotás szabadságában egyáltalában nem akarták egymást befolyásolni vagy korlátozni. A házasság csupán azt a változást idézte elő életükben és munkásságukban, hogy ezentúl harmincöt esztendőn át közös műteremben dolgoztak, de mindketten a saját egyéniségük szerint folytatták tovább munkásságukat. Házasságkötése után egy-két képet mégis közösen festett meg a művészpár, így a Császska kalocsai érsék által megvett Menekülés Egyiptomba[19] címűt s a koppányszántói templomot díszítő primitív szellemben festett Angyalí üdvözlését[20]. Paczka remélte, hogy fog hasonló vallásos tárgyú képekre megrendeléseket kapni, e reménye azonban nem teljesült s lemondón írta: „sohasem hittek jámborságomban”. Ennek az a magyarázata, hogy vallásos tárgyú képei is realiztikusak voltak s nem ún. szentképek.

1894 tavaszán négy hetet Madridban dolgozott a házaspár s Velazquezet másolták. Itt készítette el Paczka az első tanulmányokat Szent Kriszpin képéhez, egy nagy erőről tanúskodó vázlatát ismerjük hozzá. A nyarakat a szabin hegyekben töltötték, itt keletkeztek az előtanulmányok egy-két később, már Berlinben megfestett munkájához, az ott kitüntetett és Budapesten is kiállított nagyméretű Ádám és Évához, az Új Magyar Képtárban levő Bibliái tájhoz s a szintén a magyar kormány által megvásárolt Karthauzi kolostorhoz. A legutolsó Rómában készült kép a Meretleín vagy Emerencia volt, amelyhez Gottfried Keller Zöld Henrikjének legendás kis boszorkánya adta a gondolatot[21]. Egy bájos kis római lány volt a modellje koponyával, sárga rózsával a kezében, földig érő rózsaszín betétes zöld damaszturában, vörös háttérrel. A képnek nemcsak Pesten, de Münchenben és Svájcban is nagy sikere volt.

1895-ben véglegesen elhagyta a művészpár az örök várost. Elsősorban amiatti kedvetlenségükben, hogy sohasem láthattak ott modern dolgokat. Rómában természetesen minden csak az elmúlt nagy művészeti korokról beszélt s a modern ott ekkor csak a francia akadémia és a Paczka szemében unalmasan virtuóz spanyolok és olaszok képviselték. Először arra gondoltak, hogy Pesten vagy Párizsban telepednek le, de azután a megbízások, amelyeket Paczkáné kapott, a Paczkától Németországban megrendelt több portré s nem utolsósorban az a Lützow-strassei csábító hatalmas kerti műterem, amelyben ezután Paczka feleségével együtt harminc esztendőn át dolgozott, arra indították őket, hogy Berlint válasszák lakóhelyül. Az olasz művészet inkább rajzbeli irányja nem volt talán Paczka kolorisztikus tehetsége számára annyira kedvező, mint párizsi benyomásai. Hajlamanál fogva szinte természetes, hogy Rómában is Velazquez X. Incéje volt rá a legnagyobb hatással. Római korszakában a klasszikus vonalritmus mellett a színek még alárendeltebb jelentőségűek maradtak, az örök város szoborműveinek plasztikája s a nagy mesterek forma és színhatása mintegy fegyelmezték képességeit. Színezése Berlinben való letelepedésük után minden egyes újabb képen bátrabb lett, a századforduló után különösen Koppányszántón festett képeit pedig már egyenesen a dús színezés jellemzi.

A berlini első évek munkái közül a már említett Ádám és Éva a paradicsomból való kiűzetése után, kietlen sziklák táján, testüket mintegy keresztül ragogó esti világításban mutatja az első emberpárt[22]. A két változatban megfestett Karthauzi kolostor[23] főértéke, hogy tulajdonképpen egy színnel, a zöld különböző árnyalataival nagy hatást tudott elérni. Rendkívül elismerően írt az egykorú kritika a Bibliái tájról, melyben kritikusa valami misztikus-szimbolikus jelleget érzett. Levegős, poétikus, gondosan megfigyelt és megfestett, érzéssel telt kép. Az előtér szántóföld, a végén vastag fal mögött sziklasír. Jobbról az úton Sára temetési melete. A kis alakok mintha a jövő kódéval lennének be-



5. Karthausi kolostor

fátyolozva, mintha azt akarnák éreztetni, hogy ezen kopár, kietlen helyen nagy fény fog egyszer feltűnni.

A múlt század utolsó lustrumában festett képek közül meg kell még említenünk Velazquezre emlékeztető, de teljesen önálló koncepciójú gyermekportróját: von Waldow-Reitzenstein Erzsikét földig érő hosszú ruhában, egy szál orchideával a kezében ábrázoló képmását[24], valamint a Gottfried Keller által inspirált s az Új Magyar Képtárba került Táncclegendát[25]. 1899-ben készítette el Paczka nagy művészi érzést reveláló színes algrafiáját Dantéről. Ennek a lapnak a szépségével nehéz betelni. Arany sorait juttatja eszünkbe: „Állottam vízének mélységei felett... a gondolat elvész csodás sejtelemben, nem ismert világnak érezi nyomását.” S ezt az érzést a legegyszerűbb módon kelti fel a művész, midőn a szellemvilágot megjárta nagy költő feje mögé fonséges nyugalomban elterülő hármass hegyvonulatot helyez. E lapnak nagyon nagy volt a sikere, az 1900-i párizsi világkiállításon kitüntették, összes példányai elfogytak, a kereslet következtében 1920-ban újra kellett készítenie s ezeket is gyorsan elkapkodták.

Paczka Berlinben való letelepedése után festett portréiról nem adhatunk számot, még Tiflisbe is került közülük[26]. Német állami tulajdonba került apósáról, Wagner Adolfról 1904-ben készített arcképe. A Nemzeti Múzeum Történelmi Arcképcsarnokában vannak Jászai Mariról 1902-ben, Ráth Györgynéről és Prohászkaról 1909-ben, Jankovich Béla kultuszminiszterről 1918-ban készült portréi. Összes portréit az igazság jellemezte. Alakjait minden póz nélkül olyanoknak festette, amilyenek az életben voltak, s nem olyanoknak, amilyeneknek látszani kívántak. Realizmusával képes volt a legfinomabbat is visszaadni, az illető lelkét is megörökíteni s tudott monumentálisan hatni. Nem tudta az arckép hasonlatosságát quantité négligeable gyanánt felfogni, amint azt nem egy kiváló festő megtette. Arcképei valóban arcképek, festői szempontból becsületes alkotások, s megvan az embernek az a biztos érzése, hogy az illetőknek olyanoknak kellett lenniök, mint amilyeneknek festette. Prohászkanak ezt írta a portréjáról: „Tudom, hogy Budapesten szívesebben látták volna, ha kevésbé komoly, de kedvesebb lett volna kifejezése. De ez rám nem hathat, mert arcképfestéssel úgysem számíthatok a magyar publikumra, melynek már — és bele kell nyugodni — László Fülöp és Benczúr a kedvence.” Szinte természetes, hogy ilyen portrékkal nem lehetett megnyerni mindenki tetszését. Ez történt Jászai Mari portréjával is, amelyet Jászai szerint szidott egész Budapest: „hogy egy ronda részeg asszony, stb.” Kammerer Ernő, a Szépművészeti Múzeum igazgatója viszont ezt írta róla a művésze: „Jászai portraited igazsága megdöbbeníti az embereket. Biz úgy van, nem mindenkinek tetszik az igazmondás.”

A portrékról szólva nem feledkezhetünk meg Paczka mindig diszkrét, finom aktjairól sem. Hogy az emberi testet mennyire tudta festeni, azt már a nyolcvanas években készült képein Emese, a tékozló fiú, a Szent Benedeket kísértő női alakok is elárulták. Berlinben való letelepedése után egész sor aktot festett. Ezek közül több lett ismertté reprodukciók révén. Egyik legszebb aktja, a magyar kormány által megvásárolt Guggoló asszony[27] háborús veszteségként van nyilvántartva. Formában és színben bravúrosan, anatómiailag tökéletesen festette a női testet. A hús színét rendkívül elevenen tudta visszaadni. Színező kedve ezeken is annyira megnyilvánult, hogy ha nem látott elegendő színt valamelyiken, gyorsan tetézte valami csattanó színnel, egy piros, kék vagy zöld kendővel.

Berlinben eleve azzal a szándékkal telepedtek le Paczkák, hogy a nyarakat Magyarországon fogják tölteni. Olaszországba már csak egyszer tértek vissza, 1897 tavaszán, amikor a Firenze környéki toscanai hegyekben több később felhasznált tanulmányt festettek. 1899-ben Kammerer Ernőnek, a Szépművészeti Múzeum igazgatójának a vendégei voltak Koppányszántón, s itt annyira megdöbegtette Paczka magyar szívét az enyhe tolnai táj, annyira megkapta a falusi egyszerű emberek természetessége, festői szindús népviselete, hogy Szántót második otthonának választotta, telket vett, házat, műtermét építtetett s 1900-tól haláláig, az egyetlen 1919-i esztendő kivételével minden évben itt töltötte feleségével a nyári hónapokat. A szántói nép is szívébe zárta őt. Már mindjárt az első esztendőben „parádés” polgárukká választották. Nagy volt a tekintélye a községben. Az a leány, akit lefestett nyáron, biztosan férjhez ment a következő télen. Nagy büszkesége volt a falunak, hogy szépeit berlini és más német illusztrált lapokban láthatta viszont.

Koppányszántóra az általa annyira szeretett nagy német festő, Leibl képeinek az emlékét vitte magával Paczka Berlinből, de a jó francia impresszionisták erős hatása is megérezhető ezután festett nagyobbára alakos tájképein. Első itt készült képe, a Tolnaszántói típusok és viseletek, nagy tetszést aratott nemcsak az 1900/1901-i téli kiállításon — mindjárt a megnyitás napján 3000 koronát kapott érte —, hanem Berlinben és máshol is, s nemcsak a londoni Studio reprodukálta[28], hanem a lipcei Seeman-cég is beiktatta Meister der Farben. c. sorozatába. Három tenyeres-talpas parasztleányt, illetve asszonyt látunk magunk előtt a képen, a nagyszerűen elmélyített térből plasztikusan kiemelkedve paraszti testtartással, fesztelenül ülve. Ruháik színben gyönyörűek, különösen a középső zöld szoknyája van a vörös köténnyel nagy kolorisztikus lendülettel megfestve és sokban hozzájárult a kép harmonikus színhatásához. Ezt az első szántói képet az ottani jó alakú és szép arcú nép életképeinek egész sora követte. Közülük a Medvézés (így nevezik Tolnában az udvarlást) az Új Magyar Képtár tulajdonában van[29]. De, sajnos, háborús veszteségként van nyilvántartva a szintén az állam által megvásárolt De szeretnék páva lenni (tolnai népdal kezdete), mely a községi bíró gazdag, büszke leányának képmása, széles szoknyában, fehér ingvállban, nyakán üveggyöngyökkel, hajfonatában széles nagy himzett pántlikával, s az egykorú kritika szerint az 1901/1902-i téli kiállítás egyik legjobb képe volt[30]. Nyoma veszett a főváros által megvásárolt Vasárnapon c. képének is, mely festői népviseletben mutatja Szántó akkori legszebb lányait, amint a templomba mennek[31]. Két változatban festett meg Paczka 1914/15-ben egy koppányszántói gyermektemetést, a menetben a gyermek koporsóját fejen vivő keresztanyával. Egyik változata az esztergomi Keresztény Múzeumban van[32]. A legtöbb igazán jelentős szántói népi életkép azonban, sajnos, nagyobb részt külföldi magántulajdonba került, s sorsuk ismeretlen[33]. Amíg külföldön ezeket a szántói népiéletből vett képeket a magyar művészet értékes dokumentumainak tekintették, itthon Magyarországon nem becsülték meg eléggé. Ez még a jövő feladata lesz, mert ezek a hű és mesterkéletlen, lelkiismeretes realizmussal, mély és mélységben szinte izzó színekkel megfestett

képek nemcsak az első világháború után már veszendőbe ment szép népviseletet örökítették meg, hanem az egybeolvadás folytán elmosódó szántói magyar népi típust is, s teljes igazságában tárják fel a nép első világháború előtti életét. Voltak, akik ezeket a szingazdag, tarka népviseletet megörökítő szántói életképeket exotikusaknak, mások pedig — megfélekezve arról, hogy a művészi ízlés arra is való, hogy a veszélyek kikerülésével kiaknázza a népet szingazdag és színmagyar jeleneteit — etnografikusaknak tekintették. Paczka ezt igazságtalanságnak tekintette és tiltakozott ellene. Saját vallomása szerint sohasem akart etnografiát festeni s az volt a véleménye, hogy a „jó festők képeiben van etnográfia, is, ha parasztot festenek”, de kérdezte, hogy lehet-e ezért ezek képeit etnografikus jellegűnek nevezni?

Szólnunk kell Paczka Szántón festett többnyire alakos tájképeiről is, amelyeken megérződik a jó francia impresszionisták hatása, de nem tekinthetők ezek utánzatnak, hanem a művész természeti benyomásainak az erejéből nőttek ki. Ezek a szántói tájképek nagyjából a kora reggeli órák Paczka által annyira szeretett impresszióit örökítik meg. Az első világháború előtti, legszébbeknek tekintett éveikben Szántón ugyanis nap nap után már hajnali félháromkor felkelt a műveszpár, másfél óra hosszat mentek ki azután a koppányi hegyekre, ahol három órán át festettek, majd visszavándoroltak, tíz órakor már ebédeltek s a déli nagy melegben való pihenés után négy óra felé vették csak újból kezükbe az ecsetet, hogy a ház környékén festegessenek. E napirendjükön, mint Jászai Mari naplója tanúskodik róla, még vendégeik kedvéért sem változtattak. Így ezek a tájképek általában a kora reggeli hangulatot tükrözik vissza, amikor még minden ködben úszik, kékes-víolás pára veszi körül a szénaasztagokat, amikor a nap sugarai még éppen csak áttörnek a ködön s megcsillognak cséplés idején a levegőben úszó sárga poron. Olyan megvilágítások, amilyeneket reggel öt óra előtt talán csak öt percig látni. Így egészen különös világos színhangulata van e képek egy részének, de valamennyi becsületes, komoly, szeretettel telt természetszemléletről, a tolnai táj világos átlátszó párájának, fényének finom megfigyeléséről tanúskodik. Paczka nagy természetszeretete Káthe Kollwitznak, az ismert rajzoló nőnek is feltűnt s a természetért való lelkesedését valami egészen rendkívülinek és meghatónak mondta.

A szántói patriarchálisan ható környezet és hangulat újból több bibliai téma megfestésére is ösztönözte Paczkát. Ezek közül ismertebbek a kalászt szedő Rutot megörökítő^[34] és az Útban Emmaus felé^[35] c. képei. Élete utolsó éveiből valók Rebeka a kútnál s ifjúkori témáihoz visszatérve Jóbról s a Tékozló fiúról festett



7. Útban Emmaus felé

újabb kompozíciói. Az Emmaus-kép világos fényben ragyogó, a mezei virágok illatát árasztó lankás előtere egy zöldellő lombbal tele hatalmas tölgyvel, a háttérben kékes-lilás párában úszó hegygerinccel, szántói táj. Az előtérben szerencsés arányban három mozgó alak: a két szomorúan maga elé meredő tanítvány s fehér ruhában, bottal a kezében a hozzájuk csatlakozó Krisztus, akit nem ismertek fel. Mint a többi tájképen, ezen is mesterialan van szétszórva az árnyék és a világosság a tájon s a természet vibráló ragyogásából költészet sugárik.

A szántói erdei és egyéb alakos tájképeket nagyjából kint a természetben teljesen készre festette Paczka, csak egy-kettő foglalkoztatta tovább a teleken át Berlinben is, hogy a szántói tanulmányok alapján simítson még rajtuk. Berlin környékén különösen az októberi tájat szerette a potsdami Wildpark ekkor csodálatosan színeződő hatalmas bükkjeivel és tölgyeivel s többször festegetett itt. A teleken át pár finom csendéletet is festett virágokkal, gyümölcsökkel, színes vázákkal, porcelán- és üvegedényekkel^[36].

Böcklin azt mondta, hogy a művésznek „ein vernünftiger Handwerker”-nek, munkájában kedvét találó kézművesnek is kell lennie s Paczka valóban ez volt. Megnyilvánult ez palettájának, ecsetjének gondos kezelésében s képeinek szeretettel telt gondos technikájában, aminek köszönhető, hogy azok kevés kivétellel nagyon jó állapotban maradtak meg. Ő még nagyon jól tudta, hogy mi a különbség vázlat, tanulmány, alapfestés és egy teljesen befejezett festmény között s ebben tudatosan a „rég iskolához” tartozott. Még kint a természetben készre festett képei is előzetes vázlatok és tanulmányok alapján készültek.

Paczka művészete kora ifjúságától kezdve mindenben a valósághoz simul, elég festői megoldani valót talált mindig a realitások világában s nem kívánta áttörni ennek határait. Nem keresett új utakat, nem sorozható az úttörők közé, de nem is utázkodott senkit, nem tartozott az epigonok közé sem. Sok fejlődési foka volt, de ez mindig belső szükségletéből eredt és sohasem az embereknek vagy a divatnak tett engedményből, ha mindig lépést is tartott korával. Mindvégig a leszűrt eredmények mezsgyéjén járt. Ismerte alkotóképességének határait s e határokon belül mindig komoly, számottevő, becsületes munkákat alkotott. Nincs a műveiben semmi titokzatosság. Egészséges művészete nem adott fel talányokat. Nem azért festett, mert ez volt a kenyérkeresete, hanem mert szenvedélye, hivatása volt. Minden festményén megérezni, hogy gyönyörűséggel festette. Kifűzőn meglátta a valóságot, a jellegzetest s igazságszeretetével ezt teljesen kidolgozva adta vissza. Ez az önmagáért való tiszta látásra ösztönözte, amiben teljes



6. Rétén

kielégülést talált s meglehetősen elvette a kedvét később a komponálástól.

A sajátos magyar művészi viszonyok következtében sohasem tudott Paczka itthon méltóképpen érvényesülni, ha a nyolcvanas években kiállított nagy képei annak idején — mint Elek Artúr írta — megannyi „clou”-t is jelentettek s a Műcsarnok izgalmas eseményei voltak. Ebben talán maga is részes volt. 1910-ben visszautasította a Képzőművészeti Akadémia rendes professzori állásába való meghívását, mert nem akarta feladni szabad művészi egyéniségét. Berlin művészeti életében azonban előkelő szerepet töltött be. 1911-ben a Grosse Berliner Kunstausstellung felvételi és rendezőbizottságába is beválasztották. Berlini tekintélye lehetővé tette, hogy sok hasznos szolgálatot tegyen a németországi magyar kiállítások érdekében s az itthoni magyar művészek bizalma szinte magától értetődően feléje fordult, amikor az ottani kiállítások való képviselőikről volt szó. FÁ-

radságot nem kímélve végzett el helyettük és érdekükben minden munkát, maga pedig személy szerint szerényen a háttérbe vonult. Jó szemével meg tudta látni mások műveiben is az értékeket s tanácsát nem egyszer a kormány is igénybe vette németországi képvisárlásai-
kor. A Szépművészeti Múzeum egyik kincsenek: Uhde Hegyi beszédének a megszerzése az ő érdeme.

Paczka munka- és alkotóereje 68. évéig töretlen volt, de még egy félévvel 1925. április 20-án bekövetkezett halála előtt is dolgozott. Valamikor azt remélte, hogy élete végét Szántón töltheti s ott akart temetkezni is. Másként rendeltetett. Porai Berlin-Mariendorf napos, virágos temetőjében nyugszanak. Sírfeliratát maga fogalmazta meg: „Hier ruht der Maler aus Ungarland Franz Paczka (Paczka Ferenc) und bittet um Gottes Gnade.”

Salacz Gábor

J E G Y Z E T E K

Tanulmányunk Paczka írásos hagyatékának a felhasználásával készült. Foglalkozott Paczka művészetével Laban Ferdinánd a Művészet 1908-i VII. évfolyamának 1. számában, valamint Walther Unus a berlini Die Schönheitben (VIII. évf., 1910/11, 8. sz.) és a Westermanns Monatshefte 1926-i 141. kötetében, továbbá Tyra Kleen a stockholmi Dagny 1908. június 4-i számában.

1 Reprodukciója: Művészet. VII. évf. 2. o.

2 Farkas Zoltán: Munkácsy Mihály válogatott levelei, Bp. 1952, 95. o.: 1877. aug. 20: „Paczka Dieppebe utazott.”

3 Reprodukciója: Művészet, i. h. 4. o. A Koldusoknak további története is van. Az a hír terjedt el róla, hogy Londonban, Párizsban és Münchenben aranyérmekkel tüntették ki s Hecht müncheni műkereskedő állítólag 46 000 márkáért adta el egy később csődbe került német grófnak. Az 1920-as években kölni magántulajdonban volt s Fränkel budapesti műkereskedő haza szeretne volna ekkor hozni, de oly horribilis összeget kértek érte, hogy nem tehette. Utána Bad Pyrmontba került a kép.

4 Reprodukciója: Magyar Művészet, I. évf. (1925) 90. o.

5 Reprodukciója: Vasárnapi Újság, 1879: 766. o. Morelli fametszetében közölt és írt róla a Képzőművészeti Szemle 1879. évi 3. száma.

6 A fára festett 46 × 37 cm méretű párizsi magántulajdonban volt képet a Magyar Nemzeti Galériában levő fénykép alapján alapján közöljük.

7 Egész lapos fametszetű reprodukciója: Ország-Világ 1880: 344. o.

8 Színes reprodukciója: Westermanns Monatshefte i. h. 22. o.

9 Tangerben készült két kisebb képe: Fatma c. női képmása és Sherhani serif arcképe az esztergomi Keresztény Múzeumban van.

10 Reprodukciója az 1885-i orsz. ált. kiállítás katalógusában a 111. lapon, közli Szana Tamás: Száz év a magyar művészet történetéből (Bp. 1901) c. munkájában is a 254. o. utáni műlapon. Szana a Koszorú 1882-i VIII. kötetében (558. o.) ezt írja: „Kevés újabb képet láttam, melyen hasonló igazsággal tükröződnék vissza a lélektani momentum. A »Tékozló fiú« jól kidönt, de egyúttal mélyen is átértett alkotás. Nem tudom: benső tartalmasságát dicsérjem-e jobban, vagy a biztonságát, mely kidolgozásában mutatkozik. Finomabb, nemesebb kontúrokat nem kívánok; a bőr sárga-barnás színei minden túlozás nélkül mutatják az elsoványodott, betegeskedő testet, s az izmok lankadsága, noha egészen realisticus fel fogással van visszaadva, egy percre sem sérti aesthetikai érzékünket. S mily biztonság nyilatkozik a színek fölraakásában! A test színei, mondhatnám, csak oda vannak lehelve a vászonra, melynek egyes szálait bátran követhetjük a vékonyan rakott festék alatt. Nagy gyakorlottság, az elkészítés módjának teljes ösmereke kell ahhoz, hogy valaki oly nagy darab vászonon, minő a Paczkaé, oly bátran dolgozhassék, és schol el ne árulja az elnagyolásnak nyomait.”

11 Emesét az ébredés pillanatában, ihletett meglepetés hatása alatt, a menekülő turullal tünteti fel. Legjobb reprodukciója az 1925/26. évi magyar aktkiállítás albumában a 49. lapon. A kép a Szépművészeti Múzeumban volt, de a háborúban, sajnos, elpusztult vagy eltűnt. Egy kisebb méretű tanulmány hozzá az Új Magyar Képtárban van.

12 Reprodukciója: Die Schönheit i. h. 338. o. és a Grosse Berliner Kunstausstellung 1910-i katalógusában.

13 Reprodukciója Tichy Kálmán beszámolójával róla a Pozsonyban megjelent Este c. hetilap I. évf. 1. számában (1926. június).

14 Reprodukciója: Művészet, X. évf. (1911) 136. o.

15 Szemere beküldte a képet az 1887-i kiállításra, de azután a Kaszinó tagjai közül többen félni kezdtek, hogy demonstrálni fognak miatta a Kaszinó ellen s Paczka ezért főként Károlyi László édesanyjának kívánságára nemcsak a kiállításról vonta vissza a

képet, de kötelezte Kozmata fényképészt is, hogy nem hozza nyilvános forgalomba a róla készített fényképeket. Reprodukciója: Zarándy Gáspár: Huba-vére Szemere (Bp. 1910) c. díszmű 55. sz. műlap.

16 Reprodukciója: uo. 50. sz. műlap, továbbá Művészet, VII. évf. (1908) 10. o. és több más helyen. A művész által 1916-ban készített másolata a Történelmi Arcképcsarnokban. A Görgey-portrénak majdnem az a sorsa lett, mint a Mulató mágusoknak. Szemere biztatására Paczka beküldte a képet az 1888-i tavaszi tárlatra. A tárlat intézőit, amint Krisztinkovich Ede elbeszéli (Budapesti Hírlap, 1925. ápr. 25), nagy zavarba hozta vele. A zsűri a festményt pompásnak találta s nem lehetett visszautasítani. Kiállítása pedig aggodalmas volt, mert be volt jelentve a király látogatása s többen féltek, hogy Görgey arcképének az észrevétele el fogja őt kedvetleníteni s nem fog vásárolni. Az aggodók felkeresték a művészt s már-már rávették, hogy visszavonja a képet, de Szemere Miklós mereven ellenállt s nem engedte. Attól is féltek, hogy Kossuth hívei demonstrálni fognak a nagy „hazaáruló” arcképének kiállítására miatt, s maga a Műcsarnok ezért a legármányosabb helyre függesztette a képet, nehogy akár a királynak, akár Kossuth híveinek feltűnjék. A vernisázs közönségének és a kritikusoknak az óhajára kénytelen volt azonban a tárlat vezetősége jobb helyet adni a képnek. A királylátogatás napján mindenki élénken figyelt, észreveszi-e vajon a király a képet. Amikor a király megjelent, egyenesen a Görgey-képnek tartott. A többi képet észre sem látzott venni. Mint a cövek állt meg Görgey arcképe előtt, akit életében sohasem látott s kérdőleg nézett az őt kalauzoló Telepy Károly műtárosa, aki erre sietve magyarázta, hogy egy Rómában élő fiatal magyar festő műve, akit Paczka Ferencnek hívnak. — Helyes — bólintott a király de kinek az arcképe? —, Görgey tábornoké, felség! — válaszolta Telepy. — A király egy lépést tett hátrafelé és csodálkozva nézett a képre. — Ez nem Görgey Kornél. Azt jól ismerem, annak nincs szakálla — mondta. — Görgey Arthur ez — jegyezte meg a közelállók közül valaki. A király arcan erre meglepetés tükröződött, de egyáltalában nem látszott ez kellemetlennek. — Ó, a visegrádi Görgey? — kiáltott fel és most már teljes érdeklődéssel nézte a képet, mint egy műtört, pedig nem volt az. — Érdekes, nagyon érdekes! — mondta tovább. Perc perc után telt s nem vette le szemét a képről. Érdekes arc! — ismételte s végül odafordult Telepyhez: — Élethű-e vajon? Tökéletesen az — hangzott a válasz. A király ekkor összeitotta a sarkantyúját, tovább ment s a Görgey-ügy ezzel el volt intézve.

17 Kis híján ugyanekkor XIII. Leó pápa arcképét is megfesthette volna az amerikaiak részére. Az erre vonatkozó szerződést (4000 lírát kapott volna a képtért) a katolikus egyetem rektorával, John J. Keanevel 1889. február 16-án meg is kötötte, ígéretet kapott, a sajtóban is híre ment, hogy a pápa ülni fog neki, de miután meglátták a Görgey-portrét, nem nyerte meg a mérvadó helyek tetszését annak élethűsége, s az ígéretet nem teljesítették. Amikor azután az amerikaiak mégis keresztült akarták vinni, hogy Paczka fesse le részükre a pápát, kaptak ajándékba egy sok oldalról pártfogolt vetélytárs által festett édeskes portrét, amely iránt azonban nem tudtak fölmelegedni.

18 Reprodukciója Westermanns Monatshefte, i. h. 25. o.

19 Reprodukciója Este van címmel a Műcsarnok 1892/93-i téli kiállításának katalógusában a 49. lapon.

20 A müncheni Franz Hanfstaengl cég sokszorosító hozta forgalomba.

21 Színes reprodukciója: Westermanns Monatshefte, i. h. 27. o. Hozta a Vasárnapi Újság is: 1908. 15. sz. 247. o. és Szana i. m. 254. o. Meretlein alakjait évekkel utóbb egy kis berlini leánnyal újból megfestette Paczka. Az első Maltzan gróf vette meg, az utóbbi Breslauban kelt el.

22 Reprodukciója: Die Schönheit, i. h. 347. o. „Der andere Tag” címmel. A berlini Photographische Gesellschaft réznyomatban sokszorosította. A művész özvegye a képet a magyar államnak adományozta.

23 A magyar kormány által megvett, de háborús veszteségként nyilvántartott kép fényképe az Új Magyar Képtárban 2144. sz. alatt, a másik reprodukálva az 1905-i londoni magyar kiállítás katalógusában.

24 Reprodukciója: Die Schönheit, i. h. 351. o., Művészet, VII. évf. 15. o. és a svéd Dagny c. lap 1908. június 4-i számában.

25 Reprodukciója: Die Schönheit, i. h. 359. o., Művészet, VII. évf. 5. o. A berlini Photographische Gesellschaft sokszorosította.

26 A pénzügyminisztériumban függött egykor Lukács László pénzügyminiszterről 1904-ben, az Akadémia főtákarati hivatalában Fabriczy Kornélról, a nagy renaissance-kutatóról 1903-ban készített arcképe. Több portrét készített Tolna megye részére is.

27 Reprodukciója: Művészet, VII. évf. 8. o.

28 1901 áprilisi számában. Egész lapos reprodukciója a Téli tárlat 1900–1901 (Bp. 1901) c. mű 5. lapján is.

29 Reprodukciója a Tavasz tárlat 1901 (Bp. 1901) c. mű 19. lapján és a kiállítási katalógusban.

30 Reprodukciója a kiállítás katalógusában és a Vasárnapi Újság 1901. nov. 24-i 47. számában a 759. lapon.

31 Színes reprodukciója a Westermanns Monatshefteben i. h. 30. o. Közölte a Műcsarnok 1902-i tavaszi kiállításának katalógusa is.

32 Reprodukciója az Új Idők 1927. június 5-i számában a 623. lapon. A másiké a Műcsarnok 1915-i tavaszi kiállításának katalógusában.

33 Közülük az 1911/12-i téli tárlaton kiállított Falusi menyasz-

szonyt a Könyves Kálmán cég, az 1913-ban Düsseldorfban kiállított Ungarische Bauernmädchen pedig a berlini Arthur Rehn és társa cég színes levelezőlapon hozta forgalomba. További szántói képek reprodukciói: Terefere [az 1904-i tavaszi kiállítás katalógusa, Vasárnapi Újság: 1908. márc. 20. közölte a berlini Woche is], Komámasszony látogatása (Művészet, VII. évf. 9. o. és Westermanns Monatshefte i. h. 28. l.), Fonó menyecske [Vasárnapi Újság 1908. márc. 29. 249. o.], Templomból jövő fiatal falusi asszonyok [The Studio, 1910. aug. 15, 239. l.], Fonóban (színesen: Westermanns Monatshefte i. h. 26. o. Ungarische Bauernstube címmel), Fiala menyecske és leány [Vasárnapi Újság, 1908. márc. 29. 249. o.], Dorftypen [az 1910-i Berliner Kunstausstellung katalógusában], Falusi menyecske [Westermanns Monatshefte i. h. 23. lapon Ungarin címmel], Falusi idill [az 1916/17-i téli kiállítás katalógusa], Újoncok távozása [Westermanns Monatshefte, i. h. 30. o.], Leány korszóval [Uo. 23. o.]. Fényképről ismerjük az Amerikába került Réten c. tájképes kompozíciót. Több található még különböző német illusztrált lapokban. Ide sorolhatjuk a barnaháti Kosnyírást is [Művészet, 1908 14. o., egész lapos fametszetben közölte a lipcsei Illustrierte Zeitung is 1903 júniusban]. A volt Fővárosi Képtárból két szántói kép került az Új Magyar Képtárba: a Bölcse mellett s a Falusi lányok.

34 Reprodukciója: Westermanns Monatshefte, 57. évf. A berlini Photographische Union műlapon forgalomba hozta.

35 Kint a természetben befejezett példányának reprodukciója Művészet, VII. évf. 13. o., az ezután festett műtermi kép színesen: Westermanns Monatshefte 71. évf. 22. o.

36 Egyik csendéletének színes reprodukciója: Westermanns Monatshefte i. h. 26. o.

LEBEN UND WERKE DES MALERS FRANZ PACZKA

Der ungarische Maler Franz Paczka, im Jahre 1856 geboren, ist schon als Sechzehnjähriger auf die Münchner Akademie gegangen, wo er Schüler des vortrefflichen Zeichners Strähuber und des Malers Diez war. Nachher arbeitete er von 1875 in der Nähe seiner Landsleute Zichy und Munkácsy in Paris, wo er bald große Erfolge hatte mit seinem großen Bilde: Die Bettler von Montmartre und mit seinen Lebensbildern und Portraits. Im Jahre 1878 mußte er, da wegen der Occupation Bosniens zum Militärdienst einberufen wurde, nach Ungarn zurückkehren, wo er dann als Gast des Kardinals Simor in Esztergom, im Sommer 1879 neben Pettenkofen in Szolnok und nachher in Venedig, in Spanien, ein halbes Jahr in Tanger und von 1881 bis 1895 in Rom arbeitete. In Rom entstanden seine große Bilder noch unter seinen afrikanischen Eindrücken: Der verlorene Sohn, dann Attilas Tod, Die Versuchung des heiligen Benedikt, Traum der Emese. Sein Portrait von General Görgey, „ein unvergeßliches Wunder vornehmer Menschencharakteristik“ machte ihn auch für einen gesuchten Porträtist. Im Jahre 1895 übersiedelten Paczka und

seine Frau, die bekannte Künstlerin Cornelia Wagner, wegen der vielen Aufträgen, die sie in Deutschland hatten, nach Berlin, wo sie dann bis zu seinem im Jahre 1925 erfolgten Tode in gemeinsamen Atelier arbeiteten. Die Sommermonate verbrachten sie aber von 1899 an in Koppányszántó in Ungarn. Hier beginnt Franz Paczka nun jene lange Reihe von Bildern zu malen, die die dortige Landschaft und Menschen, ländliche Geselligkeit und frohe und traurige Tage der Bauern treu und ehrlich, farbenfroh und vornehm ruhig schildern. In der patriarchalisch-ländlichen Umgebung entstanden auch einige Bilder mit biblischen Themen. Der „Weg nach Emmaus“ mit dem in Deutschland unbekannten Hellgrün gibt die transdanubische Atmosphäre der frühen Morgenstunden ganz echt wieder. Paczka hat keine neue Wege in seiner Kunst gesucht, er war kein Bahnbrecher, aber auch kein Nachahmer. Er hatte viele Entwicklungsstufen, aber diese stammten immer aus innerem Drang und nicht aus den der Mode gegebenen Konzessionen.

GÁBOR SALACZ

BISZTRAI FARKAS FERENC, AZ ARS HUNGARICA ÉS A MAGYAR BIBLIOFILEK SZÖVETSÉGE

(Adatok a hazai művészi könyv két világháború közötti történetéhez)

A hazai művelődéstörténetnek a legújabb korban is számos olyan munkásáról van tudomásunk, akik a nyilvánosság előtt ritkán szerepeltek, nevüket is alig ismerték szélesebb körökben, irodalmi és tudományos munkásságukkal nem hívták föl magukra a tömegek figyelmét, mégis — mivel egész életükkel a közjót szolgálták — olyan érdemekre hivatkozhatnak, amiknek elhallgatása, vagy elfelejtése súlyos mulasztás lenne a tudományos kutatás részéről. Ezek közé a férfiak közé tartozott *Bisztrai Farkas Ferenc* (1903—1966) is, akinek a két világháború közötti időszakban a korszerű művészi könyvkultúra kibontakozására és elterjesztésére irányuló törekvései a mai napig sem veszítettek időszzerűségükből.

Bisztrai Farkas Ferenc Erdélyben, Marosvásárhelyen született. A gimnázium hat osztályát a helybeli református kollégiumban végezte, a további két osztályt Budapesten a VI. kerületi állami gimnáziumban. Itt érettségizett 1921-ben, utána 8 félévet hallgatott a Közgazdasági Egyetemen, a bölcsészkaron pedig művészettörténetet. Oklevelet azonban egyik szakon sem szerzett. 1923—1927 között Bécsben dolgozott, mint banktisztviselő, 1927-től pedig szerkesztőként Bíró Miklós nyomdájában Budapesten, illetve az ott megjelenő Magyar Grafika-nál. [1]

A gazdaságpolitika mellett az irodalom és a képzőművészet kötötte le figyelmét, bár nem írói törekvések formájában. Jó és szép írást fogékony szellemisége élete programjává tette, hogy minden korszerű irodalmi és művészeti törekvést megvalósításhoz segítsen. Közgazdasági tudását, fáradhatatlan szervezőkészségét, csöndes, finom modorát ennek a célnak állította szolgálatába. Aktív politikusként is működött (a Nemzeti Parasztpártban), igazi vonzalma azonban a könyvkiadáshoz, a művészethez és a képzőművészeti élet támogatásához láncolta. Ennek köszönhetjük egyrészt a két világháború közötti művészettörténeti könyvkiadásunk egyik legszebb s legeredményesebb vállalkozását, másrészt a korszerű könyvművészeti-bibliofil kultúra elterjesztésére *Magyar Bibliofilek Szövetsége* néven általa létre hívott társaságot s az ennek égisze alatt kiadott olyan könyveket, amelyek példái lettek annak a művészi könyvtípusnak, amely joggal számíthatott nemcsak néhány száz bibliofil, hanem ezek és ezek érdeklődésére is.

A könyvkiadásra székesi Sacelláry Pál példáján buzdult fel, aki saját nevén (Sacelláry Kiadó) jó néhány valóban izléses könyvet adott ki, némelyiket számozott, amatőr változatban. Farkas közvetlenül 1927-ben került kapcsolatba a könyvművészettel, amikor belépett Bíró Miklós üzemébe, 1930-ban átvette a *Magyar Grafika* c. tipográfiai folyóirat kiadását (1933-ig). A vállalkozás anyagilag állította a fiatal Farkas Ferencet nagy feladat elé, ezért dicsérendő merészsége. A Magyar Grafika elsősorban a nyomdai grafikának volt európai színvonalú szakfolyóirata, de benne nemcsak nyomdászati vonatkozású írások jelenhettek meg, hanem művészeti kérdésekkel foglalkozó cikkek és kritikák is. A korszak kitűnő tollú műkritikusai közül Rabinovszki Máriusznak és Náday Pálnak számos cikke jelent meg a Magyar Grafika-ban, hogy csak e két — azokban az években — leg-

ismertebb művészeti íróra utaljak. Bemutatta a lap a könyv grafikusait, közölt cikkeket, kritikákat az iparművészet és a képzőművészet területéről s így érthető, ha a fiatal Farkas Ferenc művészeti törekvéseket remélt vele szolgálni s 27 éves fejjel vállalkozott e folyóirat kiadására.

Az első bibliofil könyv, ami saját kiadásában jelent meg, a *Szabó Lőrinc* által fordított *Villon*-verskötet: *A szegény Villon tíz balladája és a Szép fegyverkovácsné panasza* címmel 1931-ben látott napvilágot 13×9 cm-es formátumban. Bíró Miklós Helikon nevű nyomdájában, ahol a Magyar Grafika is készült, 500 példányban nyomtatta ki, ebből az első ötven (1—50) példány merített papíron készült és számozva. A cím- és fedéllapon az 1489-es első Villon kiadás kiadói nyomdajegye látható. Egyszerűségében is szép munka, elegáns formátum és stilszerű belső kiképzés jellemzi a kecses kis kötetet. A verseket Szabó Lőrinc fordította, aki Sacelláry példája mellett egyik ösztönzője Farkasnak a könyvkiadásra. Az irodalommal való kapcsolatának elmélyítésében — saját vallomása szerint [2] Krúdy Gyulának és Babits Mihálynak jutott a kezdő szerep. Az utóbbi 1919-ben rövid ideig tanította is a gimnáziumban, később pedig a kortárs írók közül a személyes barátság révén Szabó Lőrinc mellett Illyés Gyulának, Márai Sándornak, Cs. Szabó Lászlónak, Szerb Antalnak és Tamási Áronnak jutott alkotásokban is megmutatkozó szerep. Amikor 1933-ban *Bibliofil Kalendáriumot* ad ki, azt Szabó Lőrinc szerkeszti s benne Pap Károly elbeszélését az akkor induló Medveczky Jenővel illusztráltatja. Az Erdélyi József, Gelléri Andor Endre, Halász Gábor, Illyés Gyula, Kodolányi János, Sárközi György, Cs. Szabó László, W. Blake írásait tartalmazó kalendáriumot Medveczky mellett Bortnyik Sándor és Szőnyi István illusztrálta. A finom pehelypapíron készült zsebformátumú (15,3×12 cm) kiadvány ma már könyvritkaság számba megy.

Közben Bisztrai Farkas Ferenc kiadta Pigler Andor: *Georg Raphael Donner élete és művészete* c. könyvét, 1933-ban, amelyből 150 példány merített papíron készült, körülvágva, kék vászonkötésben, sima gerinccel, a fedél arany felirattal (29×21 cm). A kiadvány, amelyből a nyomda föltüntetése kimaradt, „A Budapesti Kir. M. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Intézetének dolgozatai (Hekler-Tanszék) XVI.” szöveggel is megjelent. Mivel a kiadás anyagi terheit Farkas Ferenc viselte, az ő részéről jelentett segítséget a tanszéknek a sorozatcím belenyomatása a kötetbe.

Bisztrai Farkas Ferenc 1932-ben kezdte meg az *Ars Hungarica* (*Művészeti Könyvsorozat* alcímen) egy művészettörténeti kiadványsorozat előkészítését, amelynek első kötete Genthon István: Bernáth Aurél — még ebben az évben megjelent. Célul tűzte ki, hogy bemutassa a magyarság művészeti alkotásait, a honfoglalástól napjainkig, tehát mindazt, amit ezer év alatt a művészet terén a magyarság alkotott. A részletes programot Genthon István művészettörténész dolgozta ki, s az ő fараdozásának volt köszönhető a sorozat két első tagjának megjelenése: saját tanulmánya Bernáth Aurélról, továbbá Artinger Imréé Egry Józsefről. A harmadik szám-

ARS HUNGARICA

MŰVÉSZETI KÖNYVSOROZAT

SZERKESZTI

ÁRTINGER IMRE



BISZTRAI FARKAS FERENCZ KIADÁSA

ARS HUNGARICA

2.

ARTINGER IMRE

EGRY JÓZSEF

BUDAPEST, 1932

BISZTRAI FARKAS FERENCZ KIADÁSA

ARS HUNGARICA

4.

TOLNAI KÁROLY

FERENCZY NOÉMI



BUDAPEST. 1934

BIBLIOFIL
KALENDÁRIUM

SZERKESZTETTE

SZABÓ LŐRINC

1933

BIBLIOFILIA-KIADÁS

1—4. Címlapok



5. Szőnyi István illusztrációja a *Bibliofil Kalendárium*ból

tól kezdve Ártinger vette át a szerkesztést. A sorozat további kötetei — Fenyő Iváné Szőnyi Istvánról, — Tolnai Károly Ferenczy Noémiről, — Farkas Zoltáné Medgyessy Ferencről, — Ártinger (Oltványi) Imrée Derkovits Gyuláról, — Kállai Ernő Czóbel Béláról, — Nyilas Kolb Jenő Farkas Istvánról, — Fettich Nándoré a honfoglaló magyarság művészetéről, — Horváth Henriké a magyar szobrászat kezdetéről, — Körmenyi András Kernstok Károlyról, — Gombosi György Beck Ö. Fülöpéről. Az utóbbi azonban csak 1938-ban látott napvilágot Gergely Rezső kiadásában, akinek időközben Farkas Ferenc a sorozatot eladta.

A vállalkozás tehát többségében élő, kortárs művészekről készített portrékat, amelyek átlag harminckét oldal szöveggel, többségükben 26×18 cm-es nagyságban harminckét-harminchárom illusztrációval jelentek meg. Az egyes köteteket ciceró Garamond betűből kézzel szedték, ami a gépszedéshez képest szebb, egyenletesebb tükröt eredményezett, de munkaigényesebb lévén, az előállítási költséget alaposan megnövelte. A könyvek egyik része Biró Miklós Helikon nyomdájában, a másik (nagyobb) része Maretich Testvéreknél, Gombosi György Beck Ö. Fülöp kötete pedig az Athenaeumnál készült. A legtöbb egész vászonkötésben jelent meg. Egy-egy kötet ára 5–6 pengőbe került, ami a kiállítás színvonalához és az értékes tartalomhoz képest, az akkori egyéb könyvárakat figyelembe véve, éppen nem mondható drágának. A számozott példányok 25 P-s ára viszont az akkori könyvárakhoz képest elképzelhetetlenül magas.

A sorozat a mából kiindulva kívánt visszafelé haladni, hogy lefejtse a múlt mestereinek alkotásairól mindazt, ami rajtuk időleges s fölmutassa belőlük azt, ami korunkban is érték. Múlt és jelen közt akart új értelmű kapcsolatot teremteni, abból indulva ki, hogy minden kornak újra meg kell írnia a művészetek történetét. Az

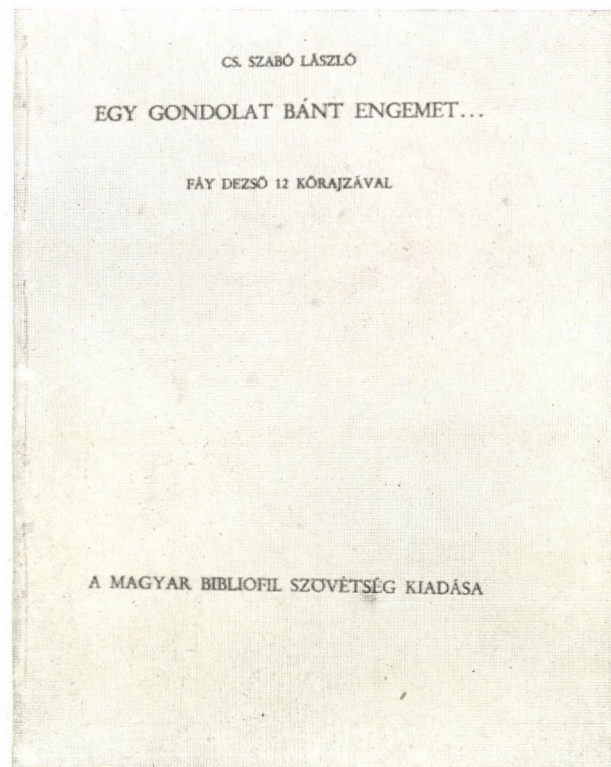
Ars Hungarica tanulmány szerű formában erre vállalkozott. Mint annyi minden e korszakban, kitűzött célját ez a sorozat is csak részben valósíthatta meg. A mammut kiadók ilyen feladatra nem vállalkoztak, magántőke pedig az anyagi terheket sokáig nem bírhatta. Bisztrai 1936-ban 3000 pengőért az Ars Hungaricát eladta Gergely Rezsőnek, aki azonban már csak a Beck Ö. Fülöp kötetet jelentette meg, azt is két év múlva s aztán a sorozat, amely bibliofil vállalkozásnak is figyelemre méltó — megszűnt.

A sorozatból 12 kötet jelent meg, noha Farkas és szerkesztő társai lényegesen többre tervezték. Gombosi könyve a 15. számot viseli, közül azonban nem jelent meg a 9, 10, valamint a 13, 14 számú kötet[3].

A 16. számú Kernstok már 1936-ban megjelent, míg a 15. sz. Gombosié csak 1938 karácsonyára. A tizenkét könyv azonban így is a két világháború közötti hazai művészettörténeti könyvkiadás egyik maradandó értéke. A korszak nagyszabású kiadói vállalkozásokkal dicsekedhetik, a bibliofil könyvkiadás — különösen a korszak elején — virágkorát érte, művészeti könyvkiadásunk azonban csak ritkán érte el a külföld hasonló vállalkozásainak tipográfiai színvonalát. Az Ars Hungarica egyszerű, nemes eszközökkel készült s formátum, papír és nyomdai kivitel, valamint tartalmi vonatkozásban, tehát könyvesztétikai és tudományos szempontból egyaránt a kiemelkedő értékű sorozatok közé tartozik, annak ellenére, hogy a formátumot, valamint a kötésekkel illetően sem egységes a sorozat. Az első három kötet valamivel kisebb a többinél. A kiadványok egyike-másika fél-, a többiek egészvászon-kötések. Nem egyformák a vásznak sem, minőségben és színben is akad közöttük eltérés, azonkívül némelyiknek a gerincén föltűnteték a sorozatszámot, a másiken viszont nem. De e csekély változatosság nem ment a sorozat érdemeinek rovására.

*

Bisztrai Farkas Ferenc az Ars Hungaricáért kapott 3000 pengővel indította a *Magyar Bibliofilek Szövetségét*, olyan időpontban, amikor — ha módosult értelemben is, mint az 1920-as években — újra jelentkezett az igény



6. Belső címlap



Vitette is magát egy darabig a csónakján.



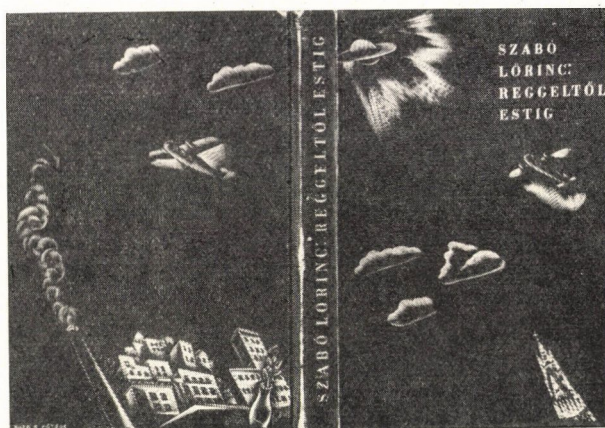
A Lafayette-téri torlasz ijesztőbb volt...

7—8. Fáy Dezső illusztrációja a Cs. Szabó László kötethez

amatőr és bibliofil kiadványok iránt. Az 1920-ban alakult *Magyar Bibliophil Társaság*, noha mind kiállításai, mind pedig kiadványai révén értékes munkát végzett, mégsem tudott átütő jelentőségűvé válni. Részben amiatt az elavult szemlélet miatt, amely szerint a magasrendű s bizonyos fajta intimitást föltételező bibliofília eleve nem lehet nagyobb számú közösség ügye. A bibliofília tudomány is, nemcsak általában könyvszeretet, mégis hiba volt, hogy a Társaság tagsága túlságosan is szakemberekből verbuválódott s kevésbé bibliofilekből. Tagjai részben tudósai a könyvnek, részben pedig anyagi erejüknel fogva tudományos és művészeti igénnyel nagyarányú gyűjtői is annak. A Magyar Bibliophil Társaság lényegében szakemberek és szakmai tekintetben képzett gyűjtők egyesülése volt s részben ezzel, részben ebből kifolyóan a megfelelő kiadványok hiányával magyarázható, miért nem jutott ideje olyan munkára, amellyel hatni tudott volna a tömegekre, továbbá, hogy működése miért viseli magán az időszakosság jellegét. A Társaság nem tudott kapcsolatot teremteni sem az értelmiségi, sem a feltörekvő rétegekkel. Jól jellemezte a helyzetet Bisztrai Farkas Ferenchez írt levelében Fitz József, a Magyar Bibliophil Társaság elnökségi tagja, akinek Hess Andrásról szóló kitűnő monográfiája a Társaság kiadásában jelent meg (a gyomai Kner-nyomdában), arra a kérdésre válaszolva a Szövetségbe való belépésekor, hogy elhatározása nem mond-e ellent a Magyar Bibliophil Társaság érdekeinek? „Tengődik szegény — [már mint a Társaság] — tagjai egyre fogynak, pénze kevés, emiatt nem is tud sokat produkálni. Egy vagy két évenként megjelenik egy kiadványa, néha rendez egy kiállítást, évente megdicséri a legszebb magyar kiadványokat. Vajon nem fogja ez az ifjú erőtlő duzzadó Szövetség a legyengülő régi Társaságot leteríteni?” — Majd így folytatja: „De aztán úgy láttam a dolgot, hogy a Társaság erkölcsi tőkéje nincs veszélyben, a célok nem teljesen azonosak. A Társaság tagjai nem fognak kilépni, de viszont támogathatják az új Szövetséget is. Céljai neme-

sek, indulása kitűnő, mindenképp megérdemli, hogy melléje álljunk.”[4]

A Szövetség alapszabályait az 1937. január 23-án megtartott alakuló gyűlésen fektették le[5]. Ugyanakkor választották meg a vezetőséget is. Ennek tagjai: Beér János jogász, Bródy László nyomdatulajdonos (Hungária R. T.), Dormándi László (Pantheon könyvkiadó), Fitz József a Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtárának főigazgatója, Gergely Rezső könyvkiadó-kereskedő, Genthon István műtörténész, Kaesz Gyula iparművész, Kampis Antal műtörténész, Kner Albert műszaki igazgató (Hungária nyomda), Reiter László, az Amicus kiadó egykori tulajdonosa, Szentkúty Pál könyvtörténész, Ugron Gábor, az Irodalmi és Művészeti Tanács elnöke, Voit Pál műtörténész. Közülük számosan alapító vagy rendes tagjai a régi Magyar



9. Kötés, Molnár C. Pál fametszeteivel

Szabó Lőrinc

Reggeltől estig

Egy repülőutazás emléke

Molnár C. Pál

Budapest, 1937

Magyar Bibliofilek Szövetsége

10. Belsőcímlap

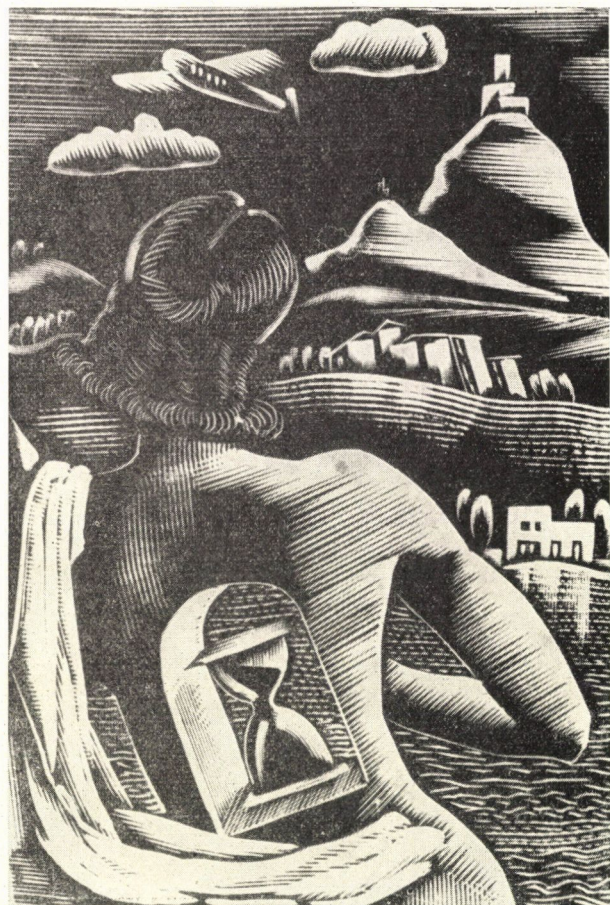
Bibliophil Társaságnak is, mint Fitz József, Gergely Rezső, Reiter László, Szentkuty Pál. Mindez jele annak, hogy a régi Társaság illusztris tagjai is érezték szükségességét annak, hogy a szociális erjedésnek indult társadalomban szélesebbre kell tárni a bibliofilia kapuit, hogy azon bejuthassanak azok is, aki anyagilag szerényebb kezdetből indulnak a nemesebb értelmű könyvgyűjtés útjára[6].

A Szövetség lelke, szervezője, ügyintézője Bisztrai Farkas Ferenc, a Szövetség központja az ő Magyar utca 4. sz. alatti legénylakása. Az év folyamán a taglétszám eléri a 700 főt, ami a régi Magyar Bibliophil Társaság 180—220 közt mozgó tagságához képest szép eredmény.

Célkitűzéseit a Szövetség röpiratban ismertette a közönséggel. Ebben a következőket olvashatjuk: „A legszélesebb rétegekben szeretnénk annak a törekvésnek híveket szerezni, amely szellemében és külső formájában értékes könyvek megjelentetését kívánja elősegíteni.” Azokhoz fordul, akik a „magyar könyv sorsát szívükön viselik”. Farkasék tisztában voltak a nehéz anyagi viszonyokkal, a „szűkre szabott anyagi adottságokkal” — ennek ellenére is küzdeni akartak a „jól olvasható és jól megtervezett könyvoldalakért, a mesterségbeli tudással elkészített, gondosan szedett, nyomtatott és be kötött könyvért”.

E törekvések érdekében egybe akarta fogni mindazokat a különálló csoportokat, amelyeknek a könyvhöz közük lehetett. Tehát az írókat (első helyen, velük kezdték a felsorolást), azután a könyvnyomtatókat, kiadókat, könyvkereskedőket, könyvtárosokat és könyvbarátokat. S számukra olyan kiadványokat nyújtani, amelyek egyrészt megfelelnek a „kulturált ízlésű bibliofil igényeinek”, másrészt alkalmasak az olvasók körében „ízlésnevelő hatásra”.

A Szövetség évente 4 könyvet ígért tagjainak, mind egyiket más-más nyomda termékeként, ezáltal juttatva új meg új grafikusokat munkához. A könyveket kiváló



11—12. Molnár C. Pál illusztrációi Szabó Lőrinc kötetéhez

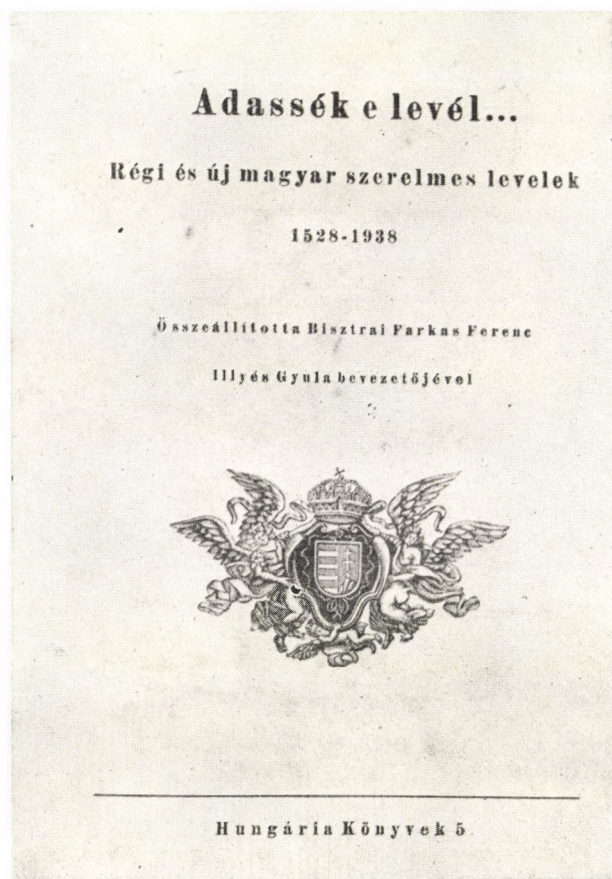
könyvművészekkel kívánták tervezettni és célul tűzték ki a könyvillusztráció föllendítését. Tervbe vették — megfelelő taglétszám esetén — könyvművészeti folyóirat kibocsátását, amely foglalkozott volna a hazai és külföldi könyv időszerű kérdéseivel. Ez annyival is inkább hézagpótló lett volna, mivel a magyar bibliofilának 1926 óta nem volt saját publikációs lehetősége. A kitűnően szerkesztett gazdag, és színvonalas tartalmú *Magyar Bibliofil Szemle* két évi fennállás — 1924—1925 — után megszűnt s bár részleges pótlására a Lantos R. T. megindította a *Literatura* című folyóiratot Supka Géza szerkesztésében, ez az önálló sajtóorgánumot nem helyettesíthette. Társas összejövetelekre is gondoltak, ahol a megjelenők megvitathatták volna a könyvművészet elvi és gyakorlati (napi) kérdéseit[7].

Az elkészült *alapszabály* szerint a Szövetség céljának tekintette a magyar könyvkiadás tartalmi színvonalának emelését és értékes irodalmi tartalmú könyvek művészi színvonalú megjelenését és terjesztését. Ennek érdekében a Szövetség az üzleti nyereszkesedés kikapcsolásával olyan könyveket akart megjelentetni, amelyek kiállítás tekintetében a tömegizlés fölött állnak, amelyeknek előállítás költséget éppen ezért az üzlet, a nyereség alapján álló s abból élő kiadók nem is vállalják. A tervezett évi illetménykötetek számát az alapszabály nem írta elő szám szerint, egyik *körlevélben* négyről olvasunk.

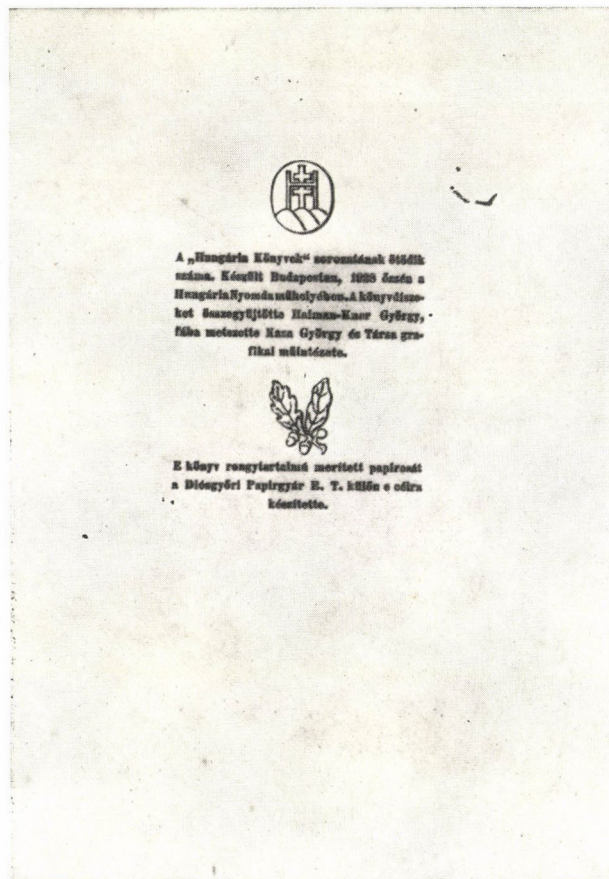
Ebből a programból azonban csak 2 kötet kiadása valósult meg. Az előkészületek már 1936. év folyamán annyira előrehaladtak, hogy 1936 karácsonyára a leendő — egyelőre csak fölkért — tagok kézhez kapták az első kiadványt: Cs. Szabó László: *Egy gondolat bánt engemet* című írását, merített papíron, Fáy Dezső 12 kőrajzával, névre szólóan. (A címlapon a kiadó: Magyar Bibliofil Szövetség.) A könyvhöz mellékelte kísérőlevél hangsúlyozza, hogy ha a címzettek nem kívánnak is belépni a Szövet-

ség tagjai sorába, a könyvet tiszteletpéldányként tartsák meg. A Szövetség célja, mint említettük, többek közt az is, hogy az évi 12 pengő tagsági díj fejében *névre szólóan* kinyomtat négy illetménykötetet. Az 1937. év folyamán még megjelent Szabó Lőrinc: *Reggeltől-estig* című versciklusa, Molnár C. Pál jellegzetes fametszeteivel, a Kner-nyomda tökéletes tipográfiájával. (A címlapon a kiadó: *Magyar Bibliofilek Szövetsége*.) Azonban ennél több kiadvány nem látott napvilágot: a fenyegető politikai események rávetették árnyékukat a Szövetségre. A számos vonatkozásban haladó szellemű műbarát, Ugron Gábor személyes közbenjárására a belügyminisztérium ugyan végül is engedélyezte a Szövetség működését, de csakhamar azzal a követeléssel lépett fel, hogy zárják ki a zsidónak minősülő tagokat. Mivel ennek a Szövetség ismételt fölszólítás ellenére sem tett eleget, működését be kellett szüntetnie[8].

A Szövetség szervezője jól látta meg, hogy egyrészt csekély létszámú és csak látszatéletet élő Magyar Bibliophil Társaság, másrészt az Egyetemi Nyomda által szervezett Magyar Könyvbarátok tízezres tagsága és folyóirata, a *Diárium* oly két szélsőség, amely között föltétlenül hidat kell verni: amaz túlságosan arisztokratikus és tehetetlen, emennél pedig — a tartalmi értékek ellenére is — az igazi könyvművészetet látványos, hibrid megoldások helyettesítik. A Magyar Könyvbarátok illetménykötetei — a legfőbb irányító eklektikus és konzervatív ízlése miatt — bizonyos vonatkozásban — megzavarták és rontották az olvasók könyvesztétikai ízlését, ugyanakkor a Magyar Bibliophil Társaság kiadványairól exkluzív jellegük és csekély példányszámuk miatt a közönség tudomást sem vehetett. Ráadásul bármennyire zártkörűnek látszott is a Magyar Bibliophil Társaság, szó sem volt arról, mintha a könyvesztétikai mércét akárcsak hazai vonatkozásban is magasra emelte volna. Olyan könyveket tüntetett ki az év legszebb könyve cí-



13. Belső címlap



14. Kolofon az Adassék e levél... c. kötetből

mével, amik még azon a címen sem érdemelték azt meg, hogy más, jobb és szebb nem akadt helyettük. Mértéknek kéznél volt a Kner-nyomda bármelyik terméke, s azon kívül is akadt néhány kifogástalan könyv (Hungária amatőr-sorozat), de még ilyenek hiányában is jobb lett volna, ha egyáltalán nem dicsér meg és tüntet ki arra méltatlan műveket. Mert egyrészt az év legszebb könyve címmel illetni Buday György: Boldogasszony búcsúja c. képeskönyvét (fametszet-sorozat), másrészt Földessy Gyula: Tanulmányok és élmények c. tekintélyes könyvét, kifogástalan termékét a gyomai nyomdának, vagy az *Officina* nyomdái kiadványai összességéért^[9], ezt a gyakorlatot csekély hozzáértés alapján is súlyos tévedésnek kell minősíteni. E két pólus között a Magyar Bibliofilek Szövetsége a széles társadalmi alapokon nyugvó és mégis magas színvonalú bibliofilia érdekében tett kezdeményező lépéseket. A kor igényének, ízlésének megfelelő művészi színvonalú kiadványok, elérhető áron, mihamarabb többbezes példányszámban — oly igények, amelyeknek még évtizedekig kell várniuk, hogy kielégítésükre sor kerüljön.

A Szövetség úgy tervezte, hogy az egyszerű tagok évi tagsági díja 12,— pengő lesz, amely négy részletben fizethető. Ezért az összegért akkor kb. három regényt adtak a könyvesboltokban, természetesen egyszerű kiállításban. Egy gépszedő órábéra a nyomdában 1,90 pengő, a vasesztergályosé 0,76 pengő. Egy kezdő szolgabíró havi fizetése ekkor kb. 200 pengő, egy közepes tanári fizetés kb. 150—200 pengő. Ehhez képest az évi 12,—

pengő nem nevezhető soknak, főleg, ha ellenértékként négy olyan kiállítású és értékes tartalmú könyvet kapnak a tagok, mint amilyen az első két kiadvány.

Visszapillantva a Szövetség rövid működésére, amely éppen hogy eljutott a kezdet kezdetéig, könyvkultúránk kárával állapítjuk meg, hogy céljait az akkori politikai légkörben nem valósíthatta meg. Bisztrai Farkas Ferenc ugyan továbbra is kapcsolatban maradt a könyvművészettel és Bródy-Maróti Dórával, Kner Alberttel, akinek oly sokat köszönhetett szakmai vonatkozásban, résztvesz a Hungária amatőr könyvek programjának megtervezésében s az egyik kötet tartalmát — *Adassék e levél*... — ő maga állította össze régi szerelmes levelekből, korabeli könyvdíszekkel. A könyv Illyés Gyula bevezetésével jelent meg mint a Hungária amatőr könyvsorozat egyik kötete.

1937-ben Farkas Ferenc egyik kezdeményezője, majd intézőbizottsági tagként egyik rendezője a hatalmas arányú Nemzeti Nyomtatvány-kiállításnak, amelyet a Műcsarnokban rendeztek. Fáradozása nagymértékben hozzájárult a kiállítás nemzetközi sikeréhez. 1938—1944 között szerkesztője is kiadója a baloldali *Szabad Szó* című hetilapnak. 1945-ben még egyszer alkalmat nyílt könyvkiadó vállalat létesítésére (Sarló), ennek ismertetése azonban már a tárgyalt korszak határain kívül esik s ezért azzal más alkalommal foglalkozunk.

Szij Rezső

J E G Y Z E T E K

1 Magyar Életrajzi Lexikon I. kötet. — Továbbá lásd Bisztrai Farkas Ferenc levelét Szij Rezsőhöz 1960. ápr. 7.

2 Levél Szij Rezsőhöz, Szentendre, 1960. ápr. 20.

3 L. Gombosi György: Beck Ö. Fülöp. Bp. 1938. 4. o.

4 Fitz József levele Farkas Ferenchez. 1937. jan. 21-én. B. Farkas Ferenc hagyatékában.

5 L. a Magyar Bibliofilek Szövetsége ismertető rölapját.

6 A Magyar Bibliofil Szövetség tisztikara a következőképpen alakult: elnök: Dr. Ugron Gábor v. b. t. t., a Magyar Irodalmi és Művészeti Tanács elnöke,

társelnökök: Bethlen Margit grófnő, író, Dr. Fitz József az Orsz. Széchényi Könyvtár főigazgatója;

alelnökök: Keéri Szántó Andor, a Magyar Könyvkiadók Egyesületének elnöke, Gergely Rezső, a Magyar Könyvkereskedők Egyesületének elnöke, Dr. Bródy László, a Hungária Hirlapnyomda

vezérigazgatója, Dormándy László, a Pantheon Irodalmi Intézet vezérigazgatója;

ügyvezető alelnök: Bisztrai Farkas Ferenc;

titkár: Dr. Győry János;

jegyzők: Dr. Asztalos Miklós és Dr. Jajczay János;

háznagyok: Dr. Mihalik Sándor és Reiter László;

pénztáros: Dr. Faluhelyi István;

ellenőrök: Hubay Ilonka, Dr. Ortutay Gyula és Dr. Voith Pál;

ügyész: Dr. Beér János;

művészeti előadók: Dr. Genthon István és Dr. Kampis Antal;

az intéző bizottság tagjai: ügyvezető, titkár, ügyész és a választmányból delegált két tag: Kacs Gyula és Kner Albert.

7 Lásd: Magyar Bibliofilek Szövetsége. Ismertető.

8 L. Farkas Ferenc levele Szij Rezsőhöz. 1960. ápr. 7.

9 Az erről szóló okirat 1938. dec. 12-én kelt. Az eredeti Lőrincz Ernő birtokában.

RESÜMEE

Ferenc Bisztrai Farkas ist zwischen den Weltkriegen einer der wichtigsten Vertreter der ungarischen Buchkultur gewesen. Er ist in Marosvásárhely 1903 geboren. An der Budapester Universität studierte er Ökonomik und Kunstgeschichte, anschließend arbeitete 1923—27 als Bankbeamte in Wien. 1927 übernahm er in Budapest die Ausgabe und Redaktion der illustrierten druckwissenschaftlichen Zeitschrift „Magyar Grafika“ (Ungarische Graphik). Später hat er eine kunstgeschichtliche Monographiereihe mit dem Titel „Ars Hungarica“ angefangen, deren Autoren waren die besten Kunsthistoriker seiner Zeit. In der Bibliophil-Reihe wollte er die Geschichte der ungarischen Bildenden Künste von der Landnahme bis seiner Zeit aufarbeiten lassen. Er konnte seine Pläne nur teilweise verwirklichen. In dieser Reihe sind die folgenden Werke erschienen: István Genthon: Aurél Bernáth, Imre Ártinger: József Egry, Iván Fenyő: István Szőnyi, Károly Tolnai: Noémi Ferenczy, Zoltán Farkas: Ferenc Medgyessy, Imre Ártinger (Öltványi): Gyula Derkovits, Ernő Kállai: Béla Czobél, Jenő Nyilas Kolb: István Farkas, Nándor Fettich: Die Kunst der landnehmenden Ungarn, Henrik Horváth: Die Anfänge der ungarischen Bildhauerei, András Körmenyi: Károly

Kernstok. Auch das Buch von György Gombosi über Fülöp Beck Ö. ist in dieser Reihe erschienen, es hat aber nicht mehr Bisztrai Farkas herausgegeben, da er inzwischen die Reihe verkauft hat. In jedem Band sind 32—33 Reproduktionen. Es wurden auch numerierte Exemplare angefertigt auf feinem Papier.

Ferenc Bisztrai Farkas hat 1933 den Bibliophil-Kalender herausgegeben, 1937 hat er die prosaische Arbeit über Sándor Petőfi von László Cs. Szabó: „Ein Gedanke stört mich“ in der Ausgabe der von ihm aufs Leben gerufenen „Verband der Ungarischen Bibliophilen“ erschienen lassen. Die Arbeit haben die Lithographien von Dezső Fáy illustriert. In derselben Buchreihe ist das Gedicht von Lőrinc Szabó: Vom Morgen bis Abend erschienen, es handelt sich über die Erlebnisse einer Flugfahrt. Dieses Buch hat Pál Molnár C. mit Holzschnitten illustriert. Der Verband der Ungarischen Bibliophilen hat keine Bewilligung für öffentliche Tätigkeit erhalten, deshalb haben diese schöne Anfänge ein rasches Ende gehabt. Der Verband zählte während seiner kurzen Tätigkeit 700 Mitglieder. Ferenc Bisztrai Farkas hat aber von dem künstlerischen Buch keinen Abschied genommen.

ADATTÁR

EGY ELTÜNT BUDAVÁRI RENESZÁNSZ FRESKÓ NYOMÁBAN

Régóta foglalkoztat egy XV. századi feljegyzés. E szerint a budavári Mátyás palota egyik freskója Daróczi Jánost ábrázolta.

Vajon ki volt e murális mű *modellje*? Csupán a modellje! Hiszen maga a Daróczi-freskó azzal a palotával együtt semmisült meg, amelyet ékesített.

A XV. századi királyi vár krónikásai közül — Ernsth Zsigmond pécsi püspök információja alapján — 1474—75 körül csupán egyetlen emlékiró, Lodovico Carbo jegyzi fel azt, hogy Mátyás király a budai palota egyik falán megörökíttette a moldvai hadjárat során hősi halált halt Daróczi János hőstettét.

A Carbo-írta „Mátyás király dicséretes dolgairól és tetteiről” szóló művecskéből a következőket tudjuk meg: az István moldvai vajda ellen indított hadjáratban — ahol is állítólag ötvenezer ellenséges katonával szemben Mátyás tizenkétezer-magával vette fel a harcot — Daróczi János, a „legvitézebb férfiak egyike” bátran küzdött. Az ütközetben súlyosan megsérült. Am nem kívánta túlélni rút sebét. Ezért az ellenség sűrűjébe vetette magát, s utolsó csepp véréig küzdve, elesett. „E férfiúnak virtusát és dicsőségét azóta a budai királyi palota hirdeti. Itt abban az öltözkében s abban a fegyverzetben a legnemesebben festették meg, amelyben akkor küzdött...”^[1]

Balogh Jolán, a magyar reneszánsz avatott ismerője úgy véli, a budai falképen Mátyás király nemcsak Daróczi Jánosnak fegyveres alakját, de magát a moldvai csatát is megfestette^[2].

A Daróczi János halálát ábrázoló budai falfestménynek — amely ütközeteket ábrázoló kódex-miniatűrök, vésetek, vallásos tárgyú táblaképek, reliefek mellett profán festészetünknek korai — egyben pedig csataképfestésünknek, történeti festészetünknek *első* — monumentális emléke volt, hamva sem maradt. Csupán híre.

Mert maradtak ugyan harci ábrázolások, csataképek, korábbi időszakból is! Ilyen, például a kigyósi övcsat lovagi tornajelenete. Ilyenek akár a Képes Krónikának harci tömegjelenet-miniatűrűi. Ide számíthatjuk a számos magyar templomban megfestett Szent László-legenda harci ábrázolását, Szent László csatáját a kunnal. Plasztikánkban hasonló tárgyúak a Hunyadi-család tumbáinak reliefjei. A Daróczi-falkép azonban egyedülálló mű; ez az első, legrégebb ismert, világi tárgyú történelmi festményünk volt.

Hogy ki lehetett alkotó mestere? Még találgatni is felesleges! Nyilván azoknak a festőknek egyike, akik 1468 és 1474 között dolgoztak Budán.

Az ütközet ugyanis 1467. december 15-nek éjszakáján ment végbe. Carbo pedig írásművét (amely e falképet elsőként említi), 1474-re befejezte.

Igy hát művészettörténeti szempontból e falkép kérdését tapodtat sem mozdíthatjuk ki helyéről. Hiszen nyomtalanul megsemmisült az. Érdeklődésünket csupán az keltheti fel: ki volt Daróczi? Mit művelt? Mivel érdemelte ki azt, hogy Mátyás — aki igazán bőven válogathatótt bátor katonái között — éppen őt érdemesítette a termei egyikében való megörökítésre.

S, ha történeti- és csataképfestészetünk történetének jobb megismerését pár adatomi egyetlen lépéssel sem viszi

előrébb, Daróczi személyének tisztázása mégis értékes betekintést ad Mátyásnak abba a mély tiszteletébe, amellyel a katonai becsületnek hódolt. Az a tény pedig, hogy Daróczi hősi halálát megörökítő falkép egyetlen e korból említett monumentális csataképünk^[3], egy-maga megéri a hősről való kurta megemlékezést.

Daróczi János származásának adataira nem akadtam rá. Daróc (vadfogó) helynevet a középkori Magyarországnak huszonegy pontján ismerünk, Horvátországtól fel a hajdani Felvidékig^[4]. Meglehet, hogy Daróczi János annak a Daróczi Jakabnak fia vagy rokona, akit az 1440-es évekből mint Nógrád megyei követet ismerünk^[5].

A mi Daróczi Jánosunk — Pethőfalvi Illés fiának, Jánosnak örökén^[6] — Disznói Lászlóval együtt 1464—1465. év fordulóján foglalja el a zólyomi királyi vár várnagyi — castellanus — tisztét. 1465. év elején már mint a zólyomi vár várnagyáról emlékeznek meg róla^[7].

1465. március 26-án a Zólyom várában időző Mátyás király Disznói László és Daróczi János zólyomi várnagyot utasítja: Beckensloer Vencel beszercebányai bírót — az esztergomi érsek testvérét — Jung Miklóst, Kristófot, továbbá Vid mészárosot, e város polgárait, ne gátolják abban, hogy Maleho falu érintésével közelítsék meg Körmöcbányát. Utasítja őket arra is: Zólyomon, Véglesen át a várnagyok nyissanak szabad utat az említett beszercebányaiak előtt^[8].

Alig pár nappal utóbb, március 30-án Mátyás, Beckensloer beszercebányai bírónak és társainak kérelmére arra utasítja Disznósit és Daróczit és Zólyom vári vicekasztellánusait: Zólyomlipcsén s Zólyomban ne szedjenek vámot e bányapolgároktól. Nevezettek ugyanis a királytól vámmentességet kaptak^[9]. Ugyanezen a napon, 1465. március 30-án — az ekkor április derekáig, a húsvéti ünnepek idején Zólyom várában időző — Mátyás király a zólyomi városi polgárok panaszára a két új várnagyot *megint*. Disznói és Daróczi ugyanis hatalmaskodtak Zólyom szabad királyi város polgáraival. A király Disznósinak és Daróczinak figyelmét felhívja arra: Zólyom polgárai vámmentesek; csak ellenséges támadás esetén tartoznak a zólyomi várkapitány keze alá^[10]. A zólyomi polgárok általános panasza az volt, hogy a várnagyok — a város bormérési jogának sérelmére — a várbort méretnek^[11]. A városnak e joga oly erős volt, hogy már 1381. február 19-én Lajos király kiváltságukká tette: ha idegenek — még ha a király munkásai lennének is — Zólyom városába bort hoznak, hordónként egy márkát fizetnek. Ezt az összeget pedig a város — Szent Erzsébetről nevezett — plébániatemploma építésére kell fordítani^[12]. A királyi kegyet ezúttal — 1465 húsvétján — Rudolffi Péter, Zólyom város bírása is igekezdett megszolgálni; április 13-án, nagyszombat ünnepére két tinóval, négy húsvéti báránnal s más élelmiszerekkel kedveskedett uralkodójának^[13]. Ezekben a napokban a húsvéti szertartásokat László zólyomi plébános celebrálta. Hálából Mátyás mind Lászlót, mind utódait kiváltsággal ruházta fel. E kiváltságokról a két zólyomi várnagyot — Disznósit és Daróczit — egyidejűleg értesítette^[14].

A pár felsorolt oklevélből látnivaló, hogy mind Disznói László, mind Daróczi János kemény kézzel igyekezett rendet teremteni, majd rendet tartani a huszitaharcok sínylette megyében. Ám, ha a király parancsára tűrtöztették is magukat Besztercebánya és Zólyom város polgárai ellenében, fékteleenségüknek másutt engedtek szabad utat. 1465. december 11-én — olvassuk — Gyarmati Balassa László — Miklós fia — megjelenik és panaszt tesz a váci káptalan előtt; a király édesanyjának, Szilágyi Erzsébetnek parancsára ugyanis Balassa egyik jobbágya a Nógrád megyei Miléte falu határában madarászott. Mivel ez az erdő a zólyomi várhoz tartozik, Disznói és Daróczi zólyomi várnagy elfogta Balassa jobbágját s a szerencsétlen embernek mindkét szemét kiszúratatta[15].

A szokatlanul kegyetlen cselekedetnek büntetését és magának Balassa panaszának vizsgálati menetét nem ismerjük. Meglehet, hogy annak része volt abban: 1466-ra Disznói László eltűnik a zólyomi várnagy — megosztott — székből. Ekkor, mégpedig 1466. január 1-én a várnagy székhelyén Daróczi János társaként már Terényi Márkus Lászlót — Terényi, másként Csuzy Mihálynak a fiát — találjuk. (Így mondja ezt Mátyás királynak az az oklevele, amellyel — Baczuri Tamásnak magtalan halálával, a Baczuri család kihaltával — a koronára szállt Zólyom vármegyei Baczur falut, hű szolgálatai jutalmául Terényi Márkus Lászlónak és Daróczi Jánosnak adja. Az újonnan nyert birtokba 1466. február 22-én iktatják be a két várnagyot[16]).

Disznói eltávolításának azonban úgy látszik más oka volt, s a megvakított Balassa-jobbágyért sem Disznósit, sem Daróczit büntetés nem érte. Disznói László ugyanis 1465—66-ban már Horvátország bánja lett[17]. [A Daróczi-novella mellékhatásaként még Terényi Márkus Lászlónak, Daróczi 1466. évi zólyomi várnagy- és baczuri adományostársának is adása vagyunk két adattal. Terényi Márkus Lászlót — Markos L. néven — 1474-ben Mátyás király familiárisai sorában említik[18]. Utóljára 1486. március 6-án hallunk Terényi Márkusról. Ekkor egy oklevélben elmondja, hogy zólyomi várnagysága után Mátyás király szolgálatában, mint Horvátország, Dalmácia s a tengeremlék bánja védelmezte Magyarország déli határait. Harcai során Márkus oldalán küzdött és kitüntette magát serviense, Piry Tamás fia, Péter. Ezért Péternek adja baczuri birtokát, ott álló nemesi kúriájával együtt[19]. (1487-ben írják, hogy Baczur két egykori földesura, Daróczi és Terényi Márkus László fiúutód nélkül halt el.)[20]

De hát mi lett Daróczi sorsa élete utolsó két esztendejében? Úgy látszik, talán még zólyomi várnagy minőségében részt vett az 1467. évi erdélyi lázadás leverésében. Erdély történetírói — Lázár Miklós, Teleki József — úgy vélik: az erdélyi lázadás leverése után emeli Mátyás király Daróczit a székely ispánságra. (Az erdélyi vajdaságban és a székely ispánságban 1467-ig Szentgyörgyi és Bazini Gróf János, Szentgyörgyi és Bazini Gróf Zsigmond és Elderbach Bertold ült. Őket Mátyás a zavarok leverése után mozdította el. Erdélyi vajdává rokonát — az utóbb Budán, Mátyás és Beatrix esküvőjekor meghalt — Dengelegi Pongrácz Jánost tette. Ezzel egyidőben nevezte ki Daróczi Jánost, az „erős embert” székely ispánná.)[21]

Daróczinak mint a székelyek ispánjának működése idejéből egyetlen okleveles emléket ismerünk. 1467. november 4-én Mátyás király parancsot intéz az ekkor már magnificusként szolgált székely ispánhoz. A Szász-Kézden kelt királyi parancs meghagyja Erdély minden nemesének s összes birtokosának: azokat a jobbág্যokat, akik Beszterce városába kívánnak költözni, tartozásuk kiegyenlítése után a földesurak bocsássák utukra. A király elrendeli, hogy e parancsának, szükség esetén Daróczi János, kényszerrel tegyen eleget, erőszakkal hajtsa végre azt[22].

A továbbiakban Daróczi Jánosról már csak az országos história szól. A moldvai háborúba Daróczi a székelyek élén vonul. Vele van Monoszlai Csupor Miklós is, helyettese, majd utóda[23]. A döntő ütközetre 1467. december 15-ek éjszakáján, bizonyos moldvai Bana nevű helység mellett került sor. Magát a csatát, az erőviszonyokat a különféle források más és másképpen értékelik. Janus Pannonius utóbb győztesként köszönti Mátyást, s István vajda meghódolása Janus igazát mutatja.

Ám ez a győzelem nem volt könnyű, sem egyértelmű. A királyt élő sövényként övezte az idős Ország Miklós nádor, Daróczi János, Monoszlai Csupor Miklós, Pongrácz János vajda, Bánfi Miklós, Báthori István, Drághfi Bertold. Közülük Csupor Miklós két nehéz sebet kapott[24]. Bánfi Miklós több, a királynak szánt vágást fogott fel. Drághfi Bertold, Mátyás király udvarmestere ugyanúgy elesett, mint Daróczi és nagyon sokan a királyi hadból. Maga Mátyás hátán, gerincén sérült meg. Egy dárda hegye bele is tört a király testébe; vasát a seb csak két esztendő múlva vetette ki. Ezért azután Mátyást hordágyon kellett visszaszállítani Erdélybe. Bonfini szerint a király három nehéz, de nem halálos sebet kapott[25].

A felsoroltakon kívül — Gyalóky Jenő szerint — az ütközetben részt vett Váncfalvi Korog és Kinizsi Pál is. Thuróczi úgy írja: Mátyás karját dárdadöfés, vállát nyíl sebezte meg[26]. A király köré csoportosult katonák és vezérek egyike sem tért haza se nélkül[27].

Budán a zsákmányzászlókat — írja Thuróczi és Bonfini — a vári Szent Márton kápolnában, vagyis a régebbi királyi palota hajdani házikápolnájában helyezték el[28]. Alighanem ekkor kapta adományba Ország Mihály nádor a hajdani városi királyi kúriát, a Kammerhofot, e régi, Szent Mártonról nevezett királyi házikápolnával egyetemben[29].

S ekkor festette meg Mátyás király Daróczinak, a vitézség tükrének hősi halála jelenetét.

Ezzel azután Daróczynak nyoma vész. Az a Daróczy László, akit utóbb II. Ulászló király aulikusaként említenek, tán az ő martaléka volt.

A moldvai hadjáratnak maradt egy — Budapest történetével kapcsolatos — emléke is. Lodovico Carbo Mátyás király moldvai megsebesülésével kapcsolatban feljegyzi: a király ekkor tett fogadalmat, hogy — ha túléli sebeit — elzarándokol az óbudai Fehéregyházára[30].

Alighanem ennek a királyi devociónak köszönhető, hogy utóbb Mátyás a budaszentlőrinci pálosoknak adományozta az elhanyagolt fehéregyházai plébániatemplomot. Itt aztán azok — pápai hozzájárulással — nyolc baráttal kolostort építettek[31].

Zolnai László

JEGYZETEK

1 Lodovico Carbo: *Dialogus de laudibus rebusque gestis Regis Matthiae*. 1475 körül. Irodalomtörténeti emlékek, II. Budapest, 1890. 198. A hőstettre, illetve a festményre vonatkozó szövegrész: „Secuta est non minus gloriosa victoria in Moldavia contra vaivodam Stephanum, ubi adversum quinquaginta hostium millia cum duodecim millibus manum conseruit, caesaque eo proelio sunt hostium millia quindecim. Non tamen ea pugna nostris incruenta, qui insigne detrimentum acceperunt ex obitu strenuissimi viri Joannis illius Daroczi, qui cum fortiter dimicando deforme in facie vulnus accepisset, supervivere amplius indignum putavit atque in confertissimas hostium turbas irruit ibique postea mortuus inventus. Huius viri virtus et gloria demonstratur abunde in palatio Regis Ungarici, ubi

eo habitu et armaturae genere, quo tunc pugnaverant, nobilissime depictus apparuit.”

2 Balogh Jolán: A budai királyi várpalota rekonstrukciója a történeti források alapján. Művészettörténeti Értesítő, I. (1952). 36. „A színes falfestmények oly ékesek, jegyzi meg Kemálpasazádé, mint a páva farka. A legérdekesebb freskóról, a Daróczi János hősi küzdelméről ábrázoló festményről Lodovico Carbo tudósít, de helyét nem jelöli meg...” Vö. Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. Budapest 1966. 79. — Korábbi íróinknál: „...a magyar király udvarában a nagyobb szabású történelmi képek is divatoztak: ekként Daróczi János hősi halála nyilván volt látható a magyar királyi palotában, oly öltözet- s fegyverzetben, mint

akkor harcola..." — Kazinczy Gábor: Mátyás király kortársai tanúsága szerint. Pest, 1863. 9. — Csánki Dezső: I. Mátyás udvara. Századok, 1883. 769.: „Egyik terem falán Daróczi János hősi küzdelme van festményben megörökítve, amint az István moldvai vajda ellen viselt csatában nehéz sebet kapván, tovább élni nem akar s az ellenség legsűrűbb sorai közé törve hősi halállal esik el.”

3 Ambrózy György: A magyar csatakép. Budapest, 1940.

4 Heckenast Gusztáv: Fejedelmi (királyi) szolgálónépek a korai Árpád-korban. Budapest, 1970. 98–99.

5 Csánki D.: Magyarország történeti földrajza I. Budapest, 1890. 113.

6 Pethőfalvi Illés fia János 1464-ben válik meg a zólyomi várnagyságtól; ekkor kapja — a kor szokásához képest — Mátyástól a Zólyom vármegyei Királyfalva birtokot. (Szlovák néven Kralová, Besztercebányától délnyugatra). Osztróuczy cs. lt. fasc. IX n. 6. (Bem. O. I.).

7 ... modernus Castellanus Castri Regis Zoliensis... Besztercebánya város levéltára, Statthuch, XXV. l. (1465).

8 Besztercebánya város levéltára, Statthuch, XVIII. lap. — A Besztercebánya bírájaként említett Beckensloer Vencel testvére volt János egri püspöknek, később esztergomi érseknek. János utóbb, Mátyás király ellen fordult és Salzburchba disszidált.

9 Besztercebánya város levéltára, Statthuch, XXV. lap.

10 O. L. Kúriai Osztály 4–1010. táblai per CD mell. — 4–1024. táblai per. mell. —

11 Panasz 1504-ből.

12 L. Levéltári Közlemények, III. (1926) 238. Föglein Antal: Zólyom város XIII–XIV. századbeli okiratai.

13 Zólyom város I. számadáskönyvéből, 1465. Lásd: 4. jegyzet hivatkozása és Tóth Szabó Pál: A cseh huszita mozgalmak és uralom története Magyarországon. Besztercebánya, 1917.

14 „Iadislau plebanus... qui cum successoribus a Mathia Corvino a serviciis arcis una cum parochiali domo et curia huic... exemptus est II. die Resurrectionis Domini 1465 in Zolio and Castellanos Zoliensis Iadislau de Disznós et Johannem de Darócz...”

Archivum Civitatis Zoliensis-re hivatkozással Arnoldus Ipolyi: Schematismus historicus dioecesis Neosoliensis. Besztercebánya, 1876. 221–224.

15 O. L. Balassa cs. lt. 1465. dec. 11.

16 O. L. Kincstári osztály 4–1010. sz. táblai per, C. melléklet; — 4–1024. sz. táblai per, 2. sz. melléklet.

17 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában, I. 732. — Társa a horvát bánságban Szobi Péter volt. — Címert 1456-ban kapott: Turul 5 (1887) 66. — VI. 139, XXIV. 24.

18 Balogh J. most idézett m. I. 695. Kempelen Mncs. Pótk 384.

19 O. L. Liber Regius, 38. kötet, 320, 321. — Piry Péter 1503-ban újabb királyi konszenzust kapott Baczurra.

20 O. L. Kúriai osztály 4–1010. sz. táblai per D melléklet. — A Duchon család XVIII. századi baczuri birtoklásával kapcsolatban említi Liber Regius 38. kötet, 320–321.

21 Gr. Lázár Miklós: Székely ispánok és alispánok a mohácsi vészig. Századok, 1880. 813.

22 Gr. Teleki József: A Hunyadiak kora, XI. 288. (Az eredeti oklevél Beszterce város levéltárában volt.)

23 Lázár i. m. Századok, 1880. 813.

24 Lázár i. m. i. h.

25 Bonfini, Blugoss, Heltai, Fessler nyomán I. Teleki i. m. XI. 543.

26 Gyalókey Jenő: Mátyás király, a hadszervező és hadvezér Mátyás király emlékkönyv, I., Budapest, 1940. 259–260.

27 Teleki i. m. XI. 543–544.

28 Mint a 4. sz. jegyzetünk.

29 Helye ma: I. Táncsics Mihály u. 9–13. l. Zolnay L.: A XIII–XIV. századi budai királyi palotáról. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk. Dávid Katalin. Budapest 1961. 29.

30 Carbo ezt az eseményt is Ernsth Zsigmond elbeszélése nyomán írta meg. L.: Irodalomtört. Eml. II (1890) 203.

31 Századok, 1882. 472. — Monumenta Vaticana, I. 1891. 144–146. — Mátyás király levelei, II. (1895) 31.

FERENCZY ISTVÁN TERVE AZ ESZTERGOMI BAZILIKA ELŐCSARNOKÁNAK SZOBRAIHOZ

Az esztergomi főszékesegyházi könyvtár gazdag rajzgyűjteményének jelentős részét teszik a Rudnay Sándor érsek (1820—1831) építkezéseivel kapcsolatos rajzok. Kivételre nem került elgondolások és megvalósult tervek együtt vannak itt az érsek tájékoztatására beszerzett lapokkal, melyek a külföld nevezetesebb épületeit ábrázolják. A sok nagyméretű rajzlap között szinte elvesz az a 41,5×27 cm nagyságú rajz, melynek alján a „Ferentzy inv(enit) et del(ineavit)” szöveg jelzi, hogy Ferenczy István (1792-1856) terve került kezünkbe. A rajz felirata, valamint Ferenczynek Rudnayhoz írt levelei azt is tudatják velünk, hogy az esztergomi bazilika előcsarnokának szobordisztizására készült tervet találtuk meg. A timpanon szoborcsoportját, valamint a lépcsőzet két oldalára szánt angyalszobrokat ábrázoló terv nem valósult meg, és azt hittük eddig, hogy maga a terv is elveszett.

Ferenczynek Rudnay érsekhez írt levelét a primási levéltár őrzi^[1]. Ezekből, valamint Rudnay válaszaiból tárul eléink a szobrász és a mecénás közötti kapcsolat, amely nemcsak megvalósulatlan terveket eredményezett, hanem annak köszönhetjük a bazilika Szt. István-kápolnájának oltárszobrát és a Rudnay-portrét is.

Ferenczy első levele 1822. böjtmás hó (március) 16-án kelt Rómában, ahol Ferenczy mint József nádor „pensionatusa”, azaz ösztöndíjasa Thorwaldsen és Canova iskolájában tanult. Ferenczy gróf Apponyi Antaltól, a bécsi udvar szentszéki követétől értesült arról, hogy Rudnay „Esztergomba egy templomot építtetni szándéskzik, amelynek felállítására több képfaragó szerek lennének szükségesek”, kéri tehát Rudnayt, „hogy ha mint Hazafi azon Mesterséget illető munkáknak végbe vitelét reám bízni és más több Concurrensok között nekem az elsőséget kegyelmesen méltóztatna engedni”. Kéri továbbá, hogy „a Planumot hogyan mikép való végvitélere hozzám bocsátani ne nehezeltetnék”.

Rudnay az 1822. szeptember 19-én kelt levelében így válaszolt: „Hazafiúi örömmel értettem, hogy Uraságod ama korunknak legjelesebb képfaragója Canova Antal iskolájában pallérozván művész talentomát, nemcsak magára betses érdemet, hanem édes Hazánkra is díszl hártott. És ugyan ezért annak idejébe szívesen fogok az Urnak Böjtmás hava 16-án költ levelében ajánlott munkájával élni. De az általam építtetni kezdett nagy Főtemplomnak belsejéről még mindeddig a rajzolat el nem készült. Addig is tehát csak azt adhatom tudtára, hogy a Templomnak Propyleumára 11 lépcső vezetend, melyek felett az kettős oszloprendeknek szélén két felől egy egy kerubim fog állani, s ennek magassága a piedestalon kívül 15 lábnyi leszén. ... Tessék tehát ezeknek formáját kiművelt mesteri értelmével elhatározni, rajzolatot vagy inkább gipsz modelába mintegy 3 vagy 4 lábnyi nagyságban készíteni, hozzám küldeni, vagy személyesen elhozni.”

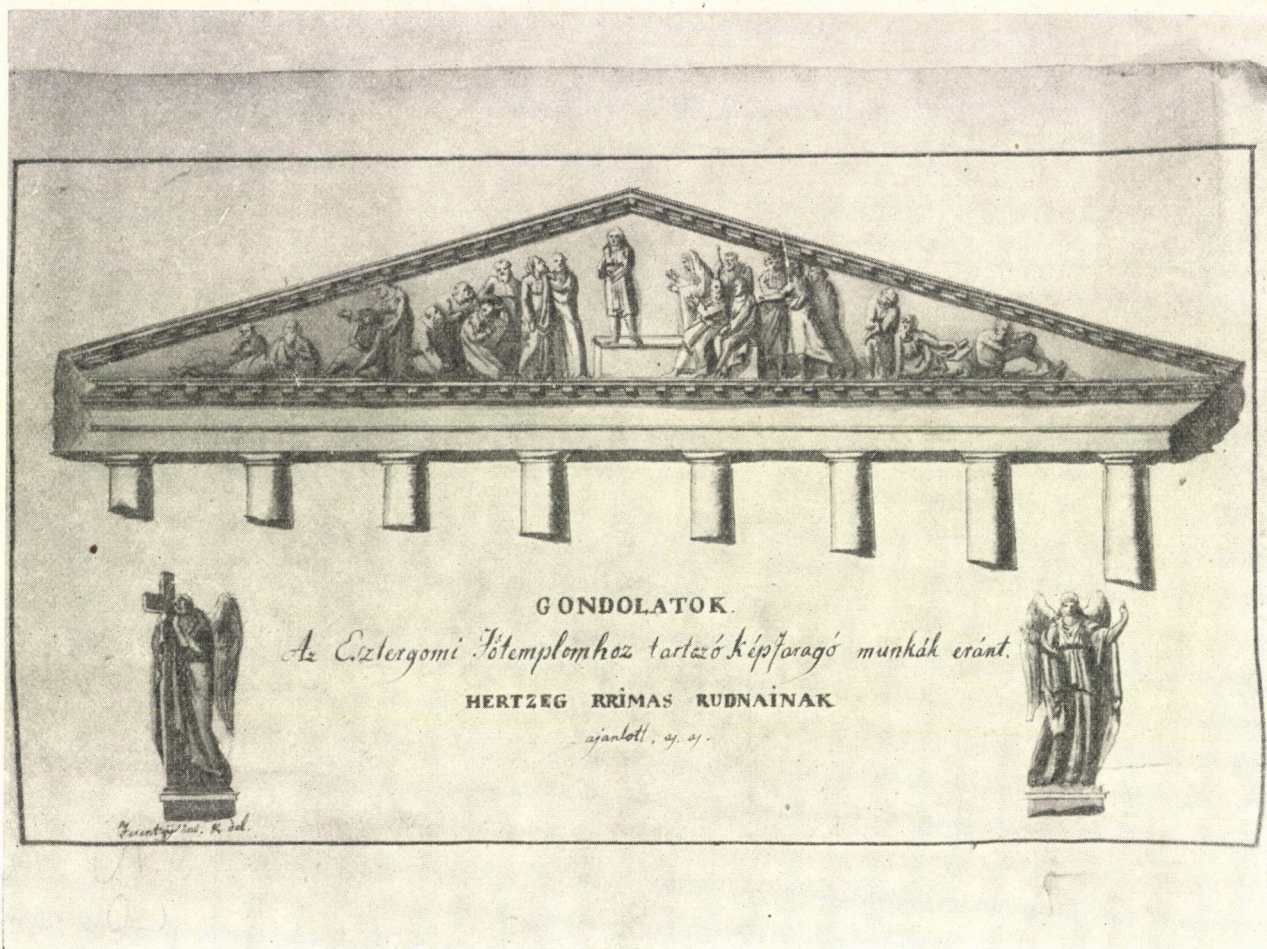
Ferenczy második levele 1822. november 23-án kelt. „Nints nekem — írta — edényem smaragdból (mint annak, a ki a Homerus munkáját ily edénybe rejtegette) Hertzegséged nem kevésbé Hazafiúi mint kegyes választát megörzenem, melly szerént az én pályám futására olly utat nyitni méltóztatott, hogy most Rómában

művészséget tanuló ifjuság között senki is affélével nem dicsekedhetik. A leg forróbb háláló köszönetem mellett kívánom tudtára adni, hogy jóllehet Canovának a született Földén lett hirtelen halála csak két Napja hozzánk el érkezett, én nekem volt a szerentsém, azon Fő Templom s ahoz tartozó kép-faragó munkák felől két izbe hosszas tanátsot tartani, a régi, köz, és mostani Időszakasz szokásait össze hasonlgatni, nevezetesen a két kerubimokat, agyagból egy arasznyi nagyságba már látta, és én minél előbb Hertzegséged kívánása szerént Gibsből el fogom készíteni és be küldeni.”

1823. február 11-én írta Ferenczy a harmadik levelet, amelynek melléklete volt a most megtalált rajz. „Boldogasszony havának (január 11-dikén indultak uttyokra azon két kerubimok gibs modeljai, mellyet ezen írásnak meg kapása után csak hamar meg érkezettnek lennie képelek. Egy a Templom ormójára készült rajz gondolatot, ide hozzá ragasztván a leg mélyebb alázatossággal, Hertzegségednek be mutatni kívánok, az említett kerubimokat is rajzban hozzá adván, az egésznek össze hangzását annál érthetőbbé tenni. Tárgyul választám, Krisztus Urunk 12 Esztendő s korába a Doktorok között, ez egy nemes rangu, erköltsöket oktató, mindektől könnyen el érhető tárgy lehetne, valamint Krisztus Urunk születése is, Keresztelő Sz. János Predicatioja a Pusztaba, Krisztus feltámadása s. a. t. de ezekben több köz rendbeli embereknek, mint Pásztoroknak, katonáknak, gyermekeknek, asszonyoknak és sok különböző állatok nemei be folyata miat inkább a festőségénél, mint egy komoly képfaragóságnál lehetnének helyei...”

Rudnay az 1823. október 28-án kelt második válaszelevelében egyebek között ezeket írta: „Rég megérkeztek hozzám a gipszből készített két kerubimok, de molskosan és meg tsonkitva az utra való rossz készület miatt, ugy hogy az éppen nálam lévő Bécsi képfaragó által kellett helyre állitanom. Levele választomat azért halasztottam eddig, hogy többeknek vélekedését meg érthessem ezen tárgyban. Tetszik többnyire ez a munka, és a melly kisebbségeket némelyek észre vesznek, azokat könnyen meg lehet változtatni az eredeti művben. Ezek a Kerubimok illeni fognak a templom ormójához is, amely az Ur Jézus feltámadását, ugymint az érseki templomnak mintegy hamvaiból fel támadó képét példázni fogja; melly Templom mivel még most kezd fel emelkedni Fundamentumaiából, ugy vélem, hogy még nintsén ideje annak, hogy az itten Hazánkban található márványból készitendő kerubimok képfaragásához kezdjünk. Azonban, kedves Ferentzym! ezt én a maga itéletére bizom és kedvesen fogom venni, ha nekem egyesenen meg írja, millyen fel tételek alatt válalja magára az illyen, vagy más, a dolog mivoltához képest meg kívánatató képfaragásokat és mikor szándékozik Esztergomba jönni. ...”

Rudnay e felhívására Ferenczy az 1823. november 20-án írt levelében válaszolt. A két szobor, valamint a 16 öl hosszúságú timpanon szoborcsoportjának elkészítésére tíz évi időt és 40 000 rajnai forint díjat kért, feltéve, ha „legalább is más 40 vagy 50 ezer forint commissiót találhatunk, a mint ő Felsege Császár és Királyunk-



nál s más Országunk Nagyjainál különös reménységünk vannak". Néhány kisebb jelentőségű kívánságon kívül kijelenti még, hogy „a választott lakó helyünknek Budán kell lenni”.

Rudnay meglepődve olvasta Ferenczy levelét. „Mivel a többes számmal él — írta 1823. december 23-án Ferenczynek — s következőleg többeknek nevében is azt hozom ki, hogy valamely Olasz Társasággal szándékozik Magyar országban meg telepedni, a mi ugyan Kedves Ferentzy szabad akaratától függ, hanem én azon Társaságot az én munkáimban használni nem akarom. Egyedül magát személyesen, ha... Esztergomba akar dolgozni, szívesen elvárom. ... Mivel Isten segéd-mével úgy szándékozik folytatni a dolgot, hogy hét esztendő alatt az egész Templom tökéletesen fel épüljön, a kerubimok elkészítésére tíz esztendőt nem engedhetek és arra magamat nem kötelezhetem, más conditiokat is szereznek...”

1824. január 7-én Ferenczy így válaszolt: „Levelem mellett hittel kénteleníttetem maradni, ki vévén a többes számmal való élest az egyre fordítani, mert én még ez ideig magam vagyok.” Ezzel befejeződött Ferenczy és Rudnay levélváltása, de a kapcsolat nem szakadt meg közöttük. Ferenczynek József testvérehez írt leveléből (Buda, 1824. november 14.[2]) tudjuk, hogy Rómából hazatérve felkereste Rudnayt. „Én — írta — szerencsésen Esztergomba értem és a primás úgy viselte magát, hogy jobban lehetetlen kívánni... A több között, midőn a márvány bajos, vagy messi helyéről panaszkodtam, azt felelte, ha Amerikában volna is, csak magyar föld legyen, mégis kihoznánk.” Ez az utóbbi mondat utalás arra, hogy időközben megállapítást nyert,

hogy a primási uradalom gereszei bányájában nem található szobornak alkalmas márvány.

1826. júliusában értesítette Ferenczy Rudnayt, hogy az Újpalánka közelében fekvő Dognácskán megtalálta a szobrok kifaragására alkalmas fehér márványt. Ekkor már épülőben volt a bazilika szt. István kápolnája, az előcsarnok építése viszont elhalasztódott. Rudnay ezért a kápolna oltárszobrának elkészítésével bízta meg Ferenczyt. Az 1827. február 12-én kelt szerződés[3] szerint Ferenczy arra kötelezte magát, hogy 1828. novemberére elkészíti a bemutatott rajz szerinti szobrot és az annak háttéréül szolgáló domborművet, melyekért Rudnay 12 000 bécsi értékű forint tiszteletdíjat fizet, és viseli a köveknek Dognácskáról Budára való szállítás költségeit. A megállapított határidő azonban rövidnek bizonyult. A mű csak 1831 nyarára készült el és Rudnay halála előtt (1831. szept. 13.) fel is állították.

Rudnay még a saját képmásának és a főoltár két oldalára szánt angyalszobroknak az elkészítésére is megbízást adott Ferenczynek. Az erre vonatkozó szerződést nem ismerjük ugyan, azt azonban tudjuk, hogy a királyi kamara, mely a Rudnay halálát követő széküresedés idején az érseki uradalom kezelését magához vette, 1833 júniusában 500 ezüstorintot fizettetett Ferenczynek a Rudnay-szoborért[4], amelyet most az esztergomi Keresztény Múzeum őriz. Ugyanekkor további 974 ezüstorintot és 40 krajcárt is vett fel Ferenczy az angyalszobrokon végzett munkájáért. Ez összeg ellenében arra kötelezte magát hogy a ruszkahegyi bányájában kinyalva levő négy darab követ („a 2 angyal — 2 darab, a 4 szárnya — 2 darab, summa summarum 4 darab”)

a kamara további rendelkezéséig megőrzi. Hogy mi lett e kövek sorsa, azt nem ismerjük.

A még Rómából Rudnaynak küldött két gipsz-szoborért Ferenczy 200 ezüstforintt kifizetését kérte a kamarától és a kamara el is rendelte ennek az összegnek a kifizetését. Magukról a szobrokról azt olvassuk az 1832

januárjában kelt leltárban, hogy azok — három más (építészeti) modellel együtt — a primási levéltárban voltak egy új puhafa szekrényben. E szobrok további sorsa utáni kutatás mindeddig eredménytelen maradt.

Prokop Gyula

J E G Y Z E T E K

- 1 Arch. eccl. — Acta Card. Rudnay — P. E. no. 32/203.
- 2 Wallentinyi D.: Ferenczy István levelei (Rimaszombat, 1912. 203. o.)
- 3 A bazilika építésének irattára — Aktenstücke.
- 4 Arch. saec. — A bazilika építésének iratai — 1833.

Hollósy Simonról, a nagybányai iskola alapítójáról több részletes monográfia készült, mint Réti Istváné, Felvinczi Takács Zoltáné, legutóbb Németh Lajosé, s leveleiből is közölt Radocsay Dénes a Művészettörténeti Munkaközösség 1951-es évkönyvében néhányat. Sok cikk méltatta művészi pályafutását. Az alább közölt levél élenken világít rá ifjúkori küzdelmeire, művészi problémáira. A Tudományos Akadémia Kézirattárában M.S. 260. szám alatt a Herman Ottóra vonatkozó levelek közül került elő, dr. Sáfrán Györgyi tudományos kutató hívta fel rá figyelmemet. Tíz évvel a nagybányai iskola alapítása előtt ebben a levélben Hollósy anyagi gondjairól és művészi hitvallásáról számol be. Hollósy helyzete ebben az időben valóban kilátástalannak látszott, s az is maradt mindaddig, amíg müncheni barátjai életre nem hozták külföldi művészek által is látogatott és kedvelt szabad iskoláját. 1879-ben ugyanis meghalt édesapja, otthonról így nem kaphat támogatást, a művészete apróra váltásának — a sorozatba festésnek műkereskedők számára — ellentmond művészi erkölce. Élesen bírálja a giccsestőket s egyáltalán az élelmes mesterek közönséget kiszolgáló magatartását. [A levélben említett Koppay József (1859—1927) édeskes portréival aratott annak idején nagy sikert Bécsben és Münchenben.] Ezzel magyarázható Hollósy újabb és újabb kérvénykísérlete a magyar kormányhoz, melyekben rendszerint feltárja további szép terveit is. Hogy ez alkalommal miért éppen Herman Ottóhoz (1835—1914) fordul, azt a levélben indokolt „igazságossága” mellett kétségtelenül az is magyarázza, hogy a kiváló természettudós igen haladó szellemű volt mind társadalmi, mind politikai, művészeti téren. Világosan kitűnik ez Hollósy leveléből is, aki egy-egy mondatával bátran rávilágít a kiegyezés korának fonákosságaira.

Öszintén, szenvedélyesen tárja föl az elavult hazai és müncheni akadémiák szellem hibáit, s nem titkolja a párizsi festészet iránti lelkesedését sem, ami egyébként sok más leveléből is kitűnik. Mondatainak rapszodikus formáját az ifjú Hollósy lobogó temperamentumú egyénisége magyarázza.

Nagyságos Uram!

Mint ösmeretlen bátorkodom Nagyságodat a leg-
öszintébb tisztelettel felkeresni és egyúttal szíves elnézé-
sét kikérni a lépés miatt. Okul azt hozhatom fel, hogy én
pályám elején egészen magamra hagyatva különböző
tudatlanságok és okok miatt letörtem, illetőleg elbuktam
a szerencsés ösvényről és most kénytelen vagyok beis-
merni gyenge erőmet, élehetlenségemet, nem bírok maga-
mon segíteni. Én most adom fel a Magy. kir. vall. és köz-
oktatásügyi Minisztériumhoz intézett segély vagy ösztön-
díjért folyamodványomat. Ez alkalommal kénytelen
vagyok okosabb eljárást igénybevenni, mint 1884 nyarán
tettem, mert ez a folyamodvány alighanem teljesen
figyelmen kívül hagyatott — még mai napig is ott kell
hevernie valahol Münnchentől messze vagy egy boldogabb
hazában, mert még eddig sem örvendetes adományozás-

ról, sem pedig nem örvendetes elutasításról nem értesít-
tettem, a legmagasabb hivatalnok urak érdemtelennek
tartottak arra is, hogy a folyamodványomat és a mellék-
leteket visszaküldötték volna.

Engedelmet kérek, hogy ilyen hangon írok, de ha ez
hiba is részemről, azt hiszem az egyenes bemutatás a
legjellemzőbb. Most meg legyen szabad soraim tulajdon-
képpen célját előadni, Nagyságodat a legmélyebb tiszte-
lettel felkérni, szíveskedjék nagybecsű közbenjárásával
engem az állami segélybeni juttatáshoz segíteni.

Kérésem támogatásául a következők szolgáljanak:
1878 tavaszán elhatároztuk boldogult atyámmal és
testvéreimmel, hogy engem arra a pályára engednek
lépni, amelyben a könnyelműségnek ára van. Kijöttem
Münchenbe festőnek. Azt hittem, hogy megeszem az
egész világot, tele voltam ambícióval. Elmult azóta négy
év. Minden évvel éremmel lettem kitüntetve. A többi
időről mai napig szintén beszámolok. Már akkor beláttam,
hogy a német iskola nem a valódi, az académián arról
voltam híres, hogy egész eltérő irányban dolgoztam a
többtől. Ennek a kifolyása volt aztán, hogy az úgyneve-
zett „Componierschule” nekem sehogysem imponált, az
itteni nagy mesterek(?) lélekölő gyalulásait szerencsémre
nem vettem igénybe. Ha ezt tettem volna, talán most
nem kellene alkalmatlankodnom Nagyságodnál, sem
pedig a Minisztériumnál. Elvesztettem az anyagi hasznót,
de büszke vagyok arra, hogy mai napig még a legkétségbe-
ejtőbb nyomor sem volt képes arra bírni, hogy meggyőző-
désemtől elálltam volna...

Bolondnak, költőnek, művésznek minden szabad!
Alázatosan engedelmet is kérek, hogy drága idejét
Nagyságodnak ilyen hosszú lére eresztett instanciával
zavarom.

Ha az én meggyőződése az, hogy az állami ösztön-
díjat élvezőknek kötelességük leróni azt a tartozást, amit
ők becsületes pénzben kaptak becsületes lelkiismerettel,
így kétszeresen van okom magam azok fölé helyezni,
akik 2—3 éven át az állam részéről ilyen kedvezmények-
ben részesítettek, azért is, mert eddig az eredményük,
amit azok az urak csak hajhásznak, részemről már
eléretett, tehát én erre érdemesebb volnék. A második
ok pedig az, hogy valamennyi collegám előtt ismert
dolog az, milyen kétségbeejtő nyomorral kell nekem
tengetni napról napra az életemet Münchenben. Ez a
város tökéletes tömlöc részemre.

És az ösztöndíjat azért kérem, hogy minél előbb
Budapestre mehessenek, ott egy kis szerencsét próbálni
Vastag és Benczur professzor úr ömeltóságaikkal szemben
arcképfestéssel, ha az sikerülne, úgy az országot bekalan-
dozni gyalog, mindenféle eshetőségből stúdiumokat sze-
rezní és így új vérrel megrakodva, a világ egyetlen
műtemplomába, Párizsba menni.

Az irány, amit a párizsi iskola fogadott el — és a
német, olasz stb. határozott — ellentétes egymásnak.
Erről Nagyságod bizonyosságot szerezhet az idei őszi
kiállításon.

Mennyire egyszerűbb természetet egyszerűen, de
szigorúan követő alkotásokat állít ki minden egyes
francia — ellenben a német iskola követői (sajnálattal
kell megjegyeznem, hogy valamennyi collegám, akik itt

tanultak, ebben a bajban vannak) még Benczur is, azt az elvet vallják, hogy a természetet szépíteni a valódi művészet feladata. Az ilyen balga szépítési mánia az okozója minden bűnnek, a *szépítés nem egyéb, mint gyengébbek szemébe port hinteni.*

... A modern iskola a festészetben éppúgy, mint a költészetben (a franciát értem kizárólag) azt mondja: a természetben meglátni a szépet és azt vászonra tenni szigorúan a művészet első feladata. A compositiókhoz pedig az őszinte szívből eredő egyszerű gondolat mellé csak a jellem és az ebből kifolyó cselekmények ésszerű következetességét veszik a nagy munkához könnyítésül. Ilyen elvet követ Munkácsy, ilyen elvet követett a világ-híres Neuville csatakép festő, ezek az elsőrangú nagyok imádják a természetet.

Van aztán egy másik szériája is a festőművészeknek, akik académiákon eltanultak egy kis mázolás és egy auslag rendező kereskedősegédnek megfelelő tehetséggel rendelkeznek, a képeiken virágot, selyemruhát, kiskutyát, skatulyákat, poharakat s ezek közé a lom közé egy pár lélek nélküli figurát festenek. Port a publikum szeme közé! Miért nem műveli magát jobban, ha módjában áll? Ha nincs hozzá esze, akkor megérdemli.

Ilyenforma úriemberrel hozott engem a véletlen össze tavaly nyáron, egy határozottan tehetség nélküli ember, aki egy látogatás alkalmával úgy nyilatkozott, hogy én sohasem fogok pénzt kereshetni addig, míg le nem mondok arról, hogy a publikum részére ne fessek apróbb képeket. Én mondtam neki, hogy én ezt nem bírom, nincs hozzá tehetségem ilyen cifra dolgokhoz (most pedig ebből kell élnem). Ő ajánlotta, hogy menjek hozzá, majd ő megmutatja, hogy két- három ezer markot osztunk el havonként, csak reá kell hallgassak.

Megjegyzem, hogy a készsége ennek az úrnak nagyon is gyenge lábon állott, de hála az ő majmoló tehetségének, ezen öthónapi szorgalmas munka után átestünk és egy kész művész áll előttünk, aki azóta hálából csúful reászedett. Ez az ember ma tulajdonosa egy bajor hercegi érdemrendnek, éppen most készítette el a bajor régens kisfia arcképét. Koppay Józsinak írja magát. Ilyen elvekkel, ilyen törekvéssel s ilyen viszonyok között élek én Münchenben. Rokonaim, testvéreim nem tehetnek már értem többet. Önekik is elég gondjuk van.

Nagyságodtól szíves elnézést reménylek, hogy ilyen körülmények között nem tudtam másképp cselekedni, nem tudtam másképp okoskodni. Már öt éve nem voltam otthon, azóta sok megváltozott. Nem tudhatom, hogy az ösmerősöknél nem rossz helyütt zörgetnék-e? Az újságokból olvastam Nagyságod őszinte érdeklődését minden igazságos iránt már ezelőtt is, legutóbbi időben pedig szegény bátyám ügyét volt szíves Nagyságod magáévá tenni és később meggyőződni annak az igazságáról is. Azért voltam Nagyságodhoz bátor e kéréssel járulni, mert Nagyságodhoz a bizalom mutatta nekem az utat.

Az őszi kiállítás második sorozatára küldök én is be egy tisztességes képet, ez legyen a garancia arra ezek után, hogy megérdemlem e jóindulatot és a pártolást...

München, 1886. augusztus 30.

a legkiválóbb tisztelettel
Hollósy Simon
festő
Türken Str. 95.

M. Kiss Pál

ADATOK NAGY SÁNDOR GÖDÖLLŐI FESTŐ- ÉS IPARMŰVÉSZ ÉLETÉHEZ

Nagy Sándor életéről és munkásságáról eddig még semmiféle összefoglaló munka nem jelent meg. A művészről szóló legfontosabb dokumentumok a korabeli szakfolyóiratokban és napilapok kritikáiban vagy nehezen hozzáférhető katalógusokban rejlenek. A halála után megjelenő művek pedig — jobbára csak kézikönyvek — igen szűkmarkúan bánnak vele. A helyzetet végképp nehezíti és áttekinthetetlenné teszi az, hogy feltűnően sok hibás vagy kevésbé pontosan megfogalmazott adatot publikáltak róla. Fontosnak tartjuk az életrajz részletes összeállítását azért is, mert ezen új tények talán hozzájárulnak ahhoz, hogy a művész jelentőségéről és munkásságának értékéről — amelyről rendkívül ellentétes vélemények alakultak ki — megfelelő képet alkoshasunk [1].

Munkánk megírásánál tehát a következő célok vezettek: mindenekelőtt a források összegyűjtése, amelyben nagy segítségemre volt a Szentiványi Gyula kéziratos művészlexikon rendezése, az egymásnak ellentmondó adatok tisztázása, és nem utolsósorban az, hogy főként olyan dokumentumokkal foglalkozzunk, amelyeket lényegesnek tartunk a szorosabb értelemben vett művészettörténeti kutatás számára. Az oeuvre értékelését jóformán alig érintjük, ez a későbbi, szélesebb körű feldolgozásunk célja lesz.

*

Nagy Sándor Németbányán született 1869. május 18-án [2]. Középiskoláit Budapesten végezte, majd 1888-tól kezdve az Országos Mintarajziskolában tanul Székely Bertalannál. 1892-ben Rómába kerül a római Palazzo Venezia ösztöndíjasaként. Itt Körösfői Kriesch Aladár társaságában folytatja tanulmányait. Nagy Sándor és Kriesch között igen szoros barátság kovácsolódott, amely mindkettőjük élete és munkássága alakulására a későbbiekben döntő hatással lesz. Együtt ismerkednek meg a Rómában élő idős magyar nazarénus festővel, Szoldatits Ferencel. Az ő hatására kezdik tanulmányozni az olasz quattrocento festészetét, ennek vallásos áhítatát és freskótechnikáját. Megismerkednek a preraffaelitákkal is. 1894-ben Nagy Sándor Párizsba utazik tanulmányainak folytatására. A híres Julien akadémiaán dolgozik Tony Robert Freury és Jules Lefèvre vezetése alatt. Igen sok intenzív és ellentétes hatás éri a fiatal művészt, aki nehezen tud ebben a végletes, mozgalmas világban kiigazodni. Egyik barátjához intézett levelében egy kis ízelítőt kapunk mestereiről és az iskola légköréről. „... ugyanakkor jártam Jules Lefèvre és Tony Robert Freury iskolájába, ahol az egyik a vonalat isteníttette, a másik a valeurt. Egyik francia raffaelista volt bougreauai értelemben, a másik clair-obscurista plein-air ízzel. Az a Julien iskola, ahol ők korrigáltak, a rue Fontaine-ban, hemzsegett a legkülönbözőbb látású fiataloktól [3].” Ugyancsak ebben az iskolában ismerkedik meg a rézkarcolással, amelynek később jelentős mestere lesz. Önéletrajzában így ír erről. „Tulajdonképpen egészen véletlenül jutottam hozzá. August Lepère-nek, ennek a kiváló francia karcolónak a fia járt velünk a rue Fontaine-i Julien-ban, s ő kérte el egyszer a vázlatkönyvem s ő mondta, hogy rézkarc-vonalaim vannak, foglalkozom-e

vele. Egy gascogne-i legény, D'Angerville menten felajánlotta, ha elmegyek hozzá, ad mindent, ami kell a kísérlethez. Még modellt is ült. Nem tudom, hogyan sikerült a kísérlet, mert időközben elutaztam. Így fogamzott meg körülbelül a múlt század végén (1896—97) a rézkarc iránt való érdeklődésem [4].”

A következő években — pontosabban 1897—99-ben már önállóan dolgozik. Az utóbbi évben iparművészeti problémák is foglalkoztatják és díszítő rajzokat készít a L'art et decoration számára. Első igazán jelentős sikerét a párizsi Szalonban aratja, amikor 1899-ben kiállítja az Énekek-Éneke című művét. Az 1900-as nemzetközi párizsi kiállítás előkészületeire hazahívja Ráth György. Ezután egy ideig Veszprémben él, közben Gödöllőn is dolgozik. Az 1901 körüli években alakul meg Körösfői Kriesch Aladár vezetésével a gödöllői művésztelep, amelynek alapítótágjai között őt is ott találjuk. A telep megalakulásának pontos ideje bizonytalan, hiszen nem merev, szervezeti szabályokhoz kötött társulás volt, hanem több művész spontán módon történő hol szorosabb, hol lazább társasága. A század első éveiben fokozatosan kovácsolódik össze ez a közösség, lassanként öltve magára a művésztelep arculatát. Itt dolgozik Belmonte Leó svéd művész, a Julien iskolának volt növendéke, akivel Nagy Sándor még párizsi tartózkodása alatt ismerkedett meg. Az ő meghívására jött Gödöllőre. Belmonte Leó a francia állami gobelinműhelyben jól elsajátította a gobelin készítés technikai vonatkozásait is, s így a Nagy Sándor vezette gödöllői szőnyegszövő és gobelinműhelyben jelentős munkát végzett. Nagy Sándor 1907 őszén [5] költözik végleg Gödöllőre a nála tíz évvel fiatalabb feleségével, Körösfői Kriesch Aladár húgával, Kriesch Laurával, aki ugyancsak festészettel és iparművészettel foglalkozik.

Egyre tisztábban áll előttünk Nagy Sándor emberi és művészi magatartása. Igazi tolsztojánus, már akkor amikor még nálunk kevesen ismerték Tolsztojt. Egyébként még mászútra is nem nyugatra, ahová szokásos volt, hanem Oroszországba, Tolsztoj hazájába ment.

A század első évtizedeiben sajátosabbá válik művésze, egymásután éri el nagy sikereit.

Mint illusztrátor igen hamar megkedvelteti magát a magyar közönséggel. Rajzokat készít Móka Bácsi Legszébb Magyar Mesék és Csizmadia Sándor Küzdelem című művekhez, amelyekről a kritika igen elismerően szól [6]. Koronghi Lippich Elek költeményeihez (megjelent 1903-ban) is számos rajzot készít Kriesch Aladárral együtt az előbbiekhöz képest nem kisebb sikerrel [7]. Könyvillusztrátori sikereinek elismeréseként 1903-ban is és 1906-ban is megkapja a Nemzeti Szalon illusztráció díját. De nemcsak itthon arat sikereket, még ugyanezen évben az 1906. évi milánói nemzetközi kiállítás nagydíjának birtokosa lesz.

1907-ben elkészíti Körösfői Kriesch Aladárral együtt a Nemzeti Szalon üvegablakainak tervét, amely kivitelezésre is kerül Roth Miksa üvegfestő művész által.

Az 1909-es év a gödöllői kolónia számára különösen nagy esemény. A Nemzeti Szalon a gödöllői művészek kiállításával nyitja meg téli szezonját. Ekkorra már a telep igen jelentőssé vált, sokan dolgoznak már itt



menyiségileg is jelentős műveket készítve. De csak ebben az évben történt meg először, hogy együttesen is mutatkoztak, és így egyre többen vehettek tudomást a telep létezéséről. Két hónapig — szeptemberben és októberben — tartott nyitva a kiállítás. Nagy Sándor Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándorné, Zichy István gróf, Raáb Ervin, Undi S. Carla, Juhász Árpád és Sidló Ferenc társaságában állít ki. Egyike a kiállításon legtöbb művel szereplő művészeknek. Nemcsak festményekkel, hanem iparművészeti tárgyakkal is szerepel. Műveivel, közöttük különösképpen a „Mester, hol lakol” és az „Ave Myriam” címűekkel igen nagy sikert arat és most már ismert és elismert művész lesz. A kortárs kritika rendkívül sokat foglalkozik e kiállítással[8], a többségük ujjong, lelkesedik és csak a legjobbakat mondja, de akadnak olyanok is akik keményen bírálják[9].

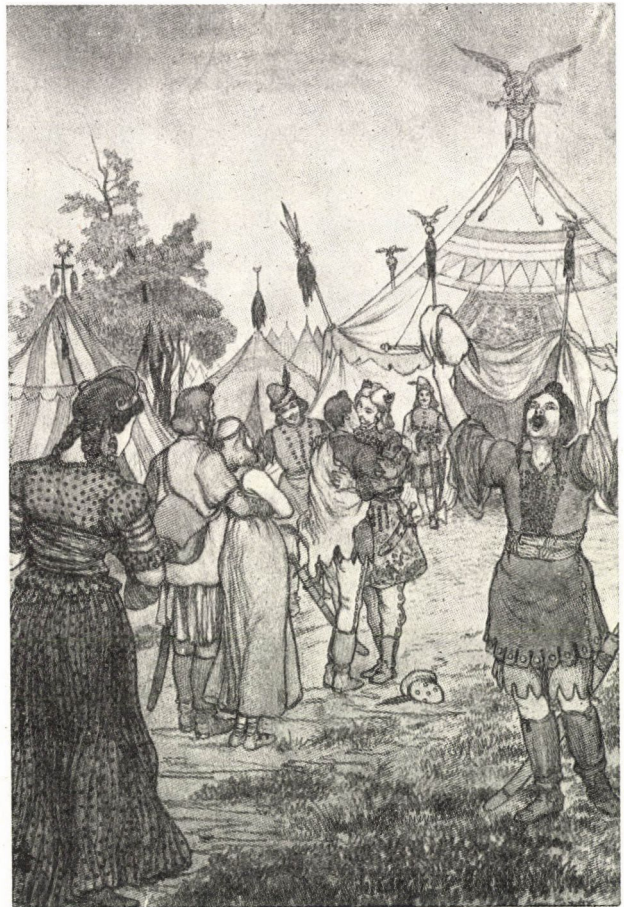
Közben külföldi szereplése is egyre jelentősebbé válik. A Velencében levő Magyar Ház (állandó magyar kiállítási csarnok) számára tervez egy öt részre tagolt üvegképet, amely Attila palotáját ábrázolja. Nagy Sándor kartonja alapján a kivitelező ezúttal is Róth Miksa. A kritika erről is elismerően nyilatkozik[10]. 1910. február 5-én pedig Berlinben négy képe, hat szőnyegterve és több rajza és rézmetszete kerül kiállításra.

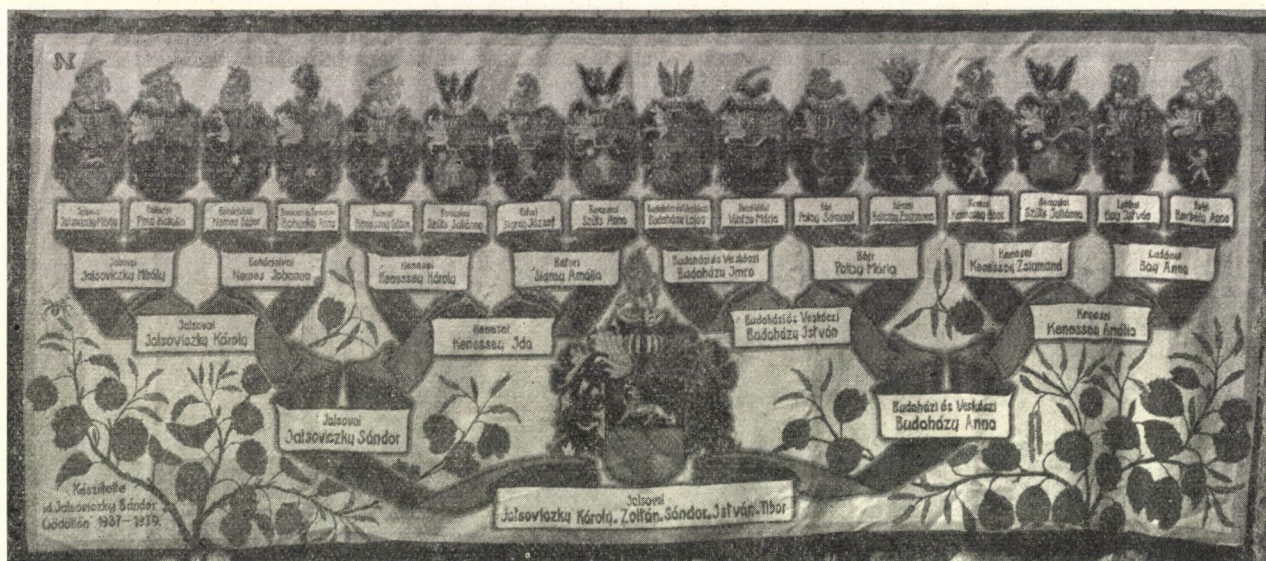
Jelentős állomás a művész munkásságában a marosvásárhelyi közművelődési házban levő munkái. Igen nagy megtiszteltetésnek számít e jelentős kultúrközpontnak a díszítése. 1913-ban már teljesen elkészül ez az épület Nagy Sándor üvegablakaival, amelyeknek kartonjai egyébként az ez év októberében a Műcsarnokban megrendezett kiállításon is szerepelnek.

Egymás után kapja nagyméretű megbízásait. Elkészíti a lipótmézei elmeógyintézet kápolnájának üvegablakait. Bátran szakít a nálunk ekkor divatos neogótikus üvegablak-kompozíció merev formáival és ez a sajátos műve nemcsak hazánkban, hanem a határokon túl is nagy visszhangot kelt. Több kül- és belföldi szakfolyóirat emlékezik meg róla[11]. Híre még az Egyesült Államokba is eljut. Larvick, az USA művészeti megbízottja éppen ezeket az ablakokat találta alkalmasaknak arra, hogy a San Franciscó-i iparművészeti kiállításra elszállítsa. Sajnos mégsem szerepelhettek ezen a nagyjelentőségű művészeti eseményen, mert a háborús viszonyok közbeszóltak.

Glattfelder Gyula csanádi püspök megbízásából újból nagyméretű feladatot kap, mégpedig a temesvári püspöki szeminárium kidekorálását. Félkör formájú falfelületet díszít freskójával a szeminárium kápolnájában, Krisztust festi meg, amint elküldi tanítványait az evangélium hirdetésére. A freskókon kívül nyolc színes ablaktervet is készít, amelyek a művésznek ekkor már régi munkatársa, Róth Miksa által kerülnek kivitelezésre. Ezek a művek egy-egy szent életéből vett jelenetet ábrázolnak. Hogy a hatás még teljesebb és egységesebb legyen, Nagy Sándor tervezi meg az oltárlépcső szőnyegét is.

Közben e reprezentatív feladatokon kívül is aktívan vesz részt a képzőművészeti életben, a kiállítások gyakori szereplője. Művei megtalálhatók az 1914-ben megalakult Céhbeli Társaságának már első — és később több — kiállításán is ugyanez év áprilisában a Nemzeti Szalonban. 1919 februárjában a Magyar Aquarell- és Pasztellfestők Egyesületének VI. kiállításán is több művével jelentkezik és a vízfestésről először ír a katalógushoz. De ezenkívül — egyébként — széles tevékenységi körére igen jellemző, hogy a nagyszámú katalógus előző mellett igen sok szócikket is publikál, amelyek olyan jelentősek, hogy szinte megkövetelik azt, hogy róluk külön tanulmány készüljön.





Viszont a művésztelepi munka egyre nehezebben megy. A telep a háború alatt nagyrésztben széjjelszóródott, leghamarabb éppen egyik jellegzetessége a szőnyegszövő műhely. 1920-ban meghal Körösfői Kriesch Aladár, a gödöllőiek jelentős vezetője. 1921-ben a kolónia működése támogatás hiányában végképp megszűnik.

*

A premontreiek gödöllői főgimnáziumát 1923 szeptemberében kezdték építeni és az 1924. év végére már készen is állott ez az épület. E jelentős létesítmény lépcsőháza mennyezetét és nagyterme falait a művész díszítette. A mennyezetkép körülbelül 30 m² területű, a művésznek eddig legnagyobb méretű alkotása. A régi mesterek sajátos eljárásával készült vászonra festve. A Hadak útját ábrázolja. Láthatjuk rajta az áldó Boldogasszonyt, szent Istvánt szent Imre herceggel, szent Lászlót, Nagy Lajost és fekete seregének élén Mátyás királyt.

A magyar holland társaság kezdeményezése alapján Nagy Sándor és Róth Miksát kérték fel arra, hogy a holland királynő hágai palotájának szobortermé részére üvegfestményt készítsenek. 1924-ben már készen állott ez a mű. Főalakja a holland népviseletbe öltözött királynő. Az üvegfestmény alsó részének közepén a magyar címet láthatjuk, két oldalán pedig egy-egy történelmi jelenet, amely egyformán tartozik a magyar és a holland történelmhez. Megjelenik előttünk Ruyter tengernagy, amint 1676-ban kiszabadítja a magyar protestáns lelkeseket, illetve II. Rákóczi Ferenc, aki az 1704. évi ónodi országgyűlésen fogadja a holland követeket.

Egy másik jelentős külföldön levő alkotása Torinóban a Museo del Risorgimento-ban levő Kossuth-émléküvegfestmény, amelyet a Corvin Mátyás Társaság ajándékozott Torino városának 1927-ben. E kétrészes képen azt a jelenetet láthatjuk, amikor Torino tisztviselői a szárműzőtt Kossuthot a városba fogadják. Ez a mű is, mint az általunk eddig említett összes üvegfestmény, Róth Miksa közreműködésével készült.

Röviden megemlékezünk még egy kisebb munkájáról, amely mozaikban került kivitelre. Budán a Rákóczi-num templomában a szentély tetőboltozatán helyezkedik el, a Megváltót ábrázolja két oldalán egy-egy angyallal.

Közben állandóan szerepel kisebb-nagyobb kiállításokon, szép sikerrel, 1923-ban a Céhbeliek IV. kiállításán a Nemzeti Szalonban megkapja a Céhbeli művészek elismerését (Mention 1923.). 1924-ben a Céhbeliek V. kiállításának katalógusában fennállásuk tizedik éve alkalmából méltatást ír. 1926-ban a Céhbeliek VI. kiállításán a kiállításon részt vett művészek szavazásának eredménye alapján a „Céhbeliek aranyérmét” kapja „Eros temploma” című aquarelljéért.

Rendkívül nagy jelentőségű, fontos állomást jelent kiállításai sorában az 1927-ben rendezett nagysikerű önálló londoni kiállítása [12]. Május 24-én nyílt meg a Paterson Galeryben. A kortárs kritika igen nagyra értékelte ezt az eseményt, de sikerét jellemezhetjük azzal is, hogy mindjárt a megnyitás napján négy műve kelt el. A legnagyobb tetszést a művész „Szerlem” című ciklusa aratta.

Ugyancsak jelentős esemény volt az Ernst Múzeumban 1928 szeptemberében megrendezett csoportkiállítása, ahol Bernáth Auréllal, Bertalan Alberttel, Feszty Masával, Rozsaffy Dezsővel, Simon György Jánossal és Zilzer Gyulával együtt szerepel. A dicsérő kritikák mellett egyikük a következőt írja: „Nagyon itt lenne az ideje — a Műcsarnoknak egyenesen kötelessége volna a bemutatása! — hogy ennek a páratlanul eredeti művészi munkánk őrési oeuvrjét végre teljes kiterjedésében láthassuk” [13].

Nagy Sándor kiállított műveinek nagyrészt Ady Endre illusztrációi alkotják, amelyeken sajátos új stílussal jelentkezik.

Elek Arthur írt kitérő cikket Nagy Sándor Ady-rajzairól, amelyben a stíluselemzésen túl részletesen foglalkozik az Ernst múzeumbeli Ady-rajzok kiállításának messzire nyúló előzményeivel is [14].

Munkásságának az ezután következő több éves szakaszát a kiállításokon való gyakori szereplések és magas kitüntetések jellemzik.

A magyar aquarell- és pasztellfestők jubiláris kiállítására kiírt székesfővárosi díjat 1929-ben egyhangúan neki ítélik Napsugár című művéért.

1931. október 18-án nyílt meg a Műcsarnokban egy igen nagyméretű kiállítás, amelyen Nagy Sándor lényegében teljes művészi munkásságával szerepel. Bemutatóra kerülnek a Nagy Sándorné vezetése alatt működő gödöllői szővműhely termékei is, továbbá többek között Pállya Celesztin, Burghardt Rezső és Katzián Aladár alkotásai is. A művészek ezzel a kiállításával foglalkozik legtöbbet a kortárs sajtó [15]. Általában kiemelik azt, hogy a kiállító művészek közül vitathatatlanul ő a leg-színvonalasabb és legsokoldalúbb.

Ekkortájt készül el a Maglódi úton épült, az akkor Horthy Miklós szeretetotthonnak nevezett intézmény házi kápolnájában egy freskója. E képen szent Erzsébet életéből merített jeleneteket Árpád-házi szent Margit és Assisi szent Ferenc alakjait láthatjuk.

Kiállításainak sora nem szakad meg, részt vesz a Céhbeliek kiállításain, a Nagy Balogh János egyesület kiállításain. 1936-ban az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat jubileumi kiállítása alkalmából kis állami aranyérmet kap. 1938-ban pedig a Kisfaludy Társaság

Greguss jutalmának tulajdonosa lesz. Ezt a jutalmat az 1932—1937. évkör legkitűnőbb festőművészeti munkásságáért adták ki. Élete főművé, a pesterzsébeti plébánia-templom freskói 1937 nyarán kezd el dolgozni[16]. Először a szentélyben készül el két kép, a jobb oldali az 1938. évi Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszussal, a bal oldali pedig a szent István jubileummal kapcsolatos. Ezután a diadalív és az ehhez közelálló falakon folytatja a munkát három képet festve. 1939-ben már a kereszthajó díszítésén dolgozik, továbbá freskót készít a főhajóban is. Végül soron e templomban 21 darab freskót alkotott és az egész munkát 1941 őszén fejezte be. Sokban segédkezett Vandrák Irén, a mester tanítványa. Sgraffitto-keretet is látunk a freskókon, amelyen Domján József és Németh Mária képzőművészeti főiskolai hallgatók is dolgoztak. A mű rendkívül széles ikonográfiai kérdéseket ölel fel, amelyekkel kapcsolatban dr. Décsey Géza prépost adott a művésznek tanácsokat. Különösen

sajátos stílusa miatt érdemes vele részletesen foglalkozni. (Erre itt cikkünk jellegénél fogva nem térünk ki.) A plébániatemplom számára készített freskótervére megkapta az Ipolyi Arnold-díjat.

Utolsó nagyméretű munkáját a csornai templomban végezte. A főoltár mögötti tizenhat méter magas és tizenkét méter széles falsíkot díszítette freskójával 1942—43-ban. A három részre osztott kép az Oltáriszentség és Szentséges Szív előtti hódolatot ábrázolja.

Az idős mester még 1949 nyarán is dolgozott. Utolsó képe is egy üvegablak terve: a fényosztó Krisztus, lámpáskákat hozó kicsi alakok futnak széjjel mellőle. „És lámpást adott kezembe az Úr” — jegyezte az agz mester[17].

1950. március 14-én halt meg Gödöllőn[18].

Ruzsa György

J E G Y Z E T E K

1 Pusztán csak két idézetet szeretnénk kiragadni e rendkívül ellentétes értékeléseknek illusztrálására: Genthon István (A magyarországi művészet története II. Bp. 1964. 345. o.) a gödöllői művészekről ezt írja: „Nevezetesebb eredményt azonban nem értek el, mert hol transcendentális hangulatú, hol jámbor és ájtatos mondanivalóik nagyrészt zavarosnak mutatkoztak. Kerekük bennragadt a szecesszionizmus kátyújában, soha ki nem jutott belőle. Ez az Angliából importált, üvegközi jellegű művészet hamarosan elhervadt, mert a magyar művészetből éppen az a két sajátosság hiányzik, amelyet a gödöllőiek erőltettek: a szimbolizmus és a misztikus áhítat. Az első világháború, amely szétszórta ezt a csoportot és véget vetett a közös munkának, tulajdonképpen csak egy negatívumot tüntetett el.” — „Ami a népművészet kiaknázását illeti, úttörő kezdésről lehet beszélni, amely hasonló Bartóknak és Kodálynak az eredeti magyar népzene nézve vezetett munkájához. Kár, hogy a telepvezető egyéniségének, Körösfői Kriesch Aladárnak korai halála, s még inkább a szerencsétlen gazdasági viszonyok félbeszakították a munkát, mielőtt még igazi gyümölcsöt megteremthette volna” — olvashatjuk Petrovics Elek könyvében. (Petrovics Elek: Magyar Mesterművek Budapest, 1936. 12. o.)

2 Sajnos a Magyar Életrajzi Lexikon és a Zádor—Genthon-féle Művészeti Lexikon téves születési adatot közöl. Mindkettő 1868. május 18-at ír. A Magyar Életrajzi Lexikonban a művész reprodukált arcképe fölött is ez a dátum szerepel („Nagy Sándor/1868—1950/”). Ezzel szemben elegendő felhoznivaló a művész önéletrajzát, amelyet Varga Nándor Lajos (Adattár a magyar művészi grafikához Budapest 1937.) közöl, ahol az általunk említett dátum található, továbbá azt, hogy a publikációk döntő többsége is 1869. május 18-at állapít meg. (Thieme—Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig 1931. XXV. kötet, Éber—Gombosi: Művészeti Lexikon II. kiadás Budapest, 1935. II. kötet, Csókássy István: A mű és alkotója Budapest, 1933. stb.).

3 Gy. N. Képzőművészet, 1932. május. 99—102. 101. o.

4 Varga Nándor Lajos i. m. Nagy Sándor címszó.

5 Pusztán a teljesebbé tétel kedvéért említjük meg, hogy Décsey Géza nagyobb méretű Nagy Sándor cikkében 1908-at jelöl meg a művész Gödöllőre költözésének időpontjául. (Décsey Géza: Nagy Sándor élete 1926. 149—150. 149. o.) Ezzel szemben elfogadható — amelyet mások is átvettek — Petrovics Elek közlése, amelyet ekkortájt publikált a gödöllői telepről. (Petrovics Elek: A gödöllői telep kultúrtörékvései. Magyar Iparművészet 1909. 5—26. o. 26. o.)

6 Nagy Sándor rajzai. Magyar Iparművészet 1903. 44. o.

7 Koronghi Lippich Elek költeményei. Művészet 1904. 63—64. o.

8 A gödöllőiek kiállítása. Az Újság 1909. 225. sz. A gödöllőiek kiállítása. Vasárnapi Újság 1909. 40. sz. Gödöllői Gruppe. Pester Lloyd 1909. 215. sz. Petrovics Elek: A gödöllői telep kultúrtörékvései. Magyar Iparművészet 1909. 5—26. o. Lengyel Géza: A gödöllőiek. Huszadik Század 1909. Bölöni György: A gödöllőiek. Magyar Nemzet 1909. IX. 24.

9 Lásd Lengyel Géza és Bölöni György a (8) jegyzetpontunkban idézett kritikáit.

10 Czako Elemér dr.: A Magyar Ház Veneziában. Magyar Iparművészet 1909. 151—152. o.

11 E. a. A lipótmecsei kápolna színes üvegablakai. Az Újság 1914. június 6. stb. Alte und Neue Glasmalerei, München 1914. 9—10. sz.

The Studio, London vol. 93. Numb. 406.

12 Külön szeretnénk hangsúlyozni azt, hogy ez a kiállítás ezúttal önálló volt. Ez sajnos egyik művészeti lexikon (Éber—Gombosi, illetve Zádor—Genthon) megfogalmazásából sem derül ki. „1909. a Nemzeti Szalonban 1927. Londonban 1928. az Ernst Múzeumban 1931. a Műcsarnokban volt kollektív kiállítása”, illetve „1909-ben a Nemzeti Szalonban, 1927-ben Londonban, 1928-ban az Ernst Múzeumban, 1931-ben a Műcsarnokban volt kollektív kiállítása.” Ezzel szemben Csókássy (i. m.) önállónak nevezi, továbbá számos újságcikkből és kritikából is ez derül ki. (Magyarország 1927. VI. 3. stb.).

13 E. a. Az Ernst Múzeum újabb csoportkiállítása. Újság 1928. október 2.

14 Elek Artur: Nagy Sándor Ady-rajzai. Nyugat 1928. október 16.

15 Pipics Zoltán dr.: A Műcsarnok őszi tárlata M. 1931. X. 18. Boross Mihály: Nagy Sándor és Katzian Aladár. Képzőművészet 1931. 43—44. sz. Kézi Kovács L. A Műcsarnok őszi tárlata P. H. 1931. X. 20. E. a. A Műcsarnok őszi tárlata. Újság 1931. X. 18.

16 A Zádor—Genthon-féle Művészeti Lexikonban a pesterzsébeti templom díszítésével kapcsolatban 1938—41. dátum szerepel. Dr. Molnár Ernő (Nagy Sándor és Szőnyi István legújabb művei. Szépművészet 1941. 11. 271—276. o.) pedig a következőket írja: „A mester 1937 nyarán kezdte el a munkát...” Mi ez utóbbi adatot fogadtuk el, tekintettel arra, hogy ez egy nagyobb méretű kortárs cikkben jelent meg, amely közvetlenül a freskó befejezése után íródott.

17 H. Boros Vilma: Nagy Sándor halálára. Vigilia 1950. 6. sz. 339—340., 340. o.

18 Összefoglaló művekben, kézikönyvekben és lexikonokban sajnálatos módon a művész halálával kapcsolatban rendkívül gyakran téves adat van. Szinte hihetetlennek tűnik, hogy egy alig két évtizeddel korábban meghalt művészről ennyi téves adat forduljon elő. Ezért is éreztük azt, hogy most már végre itt az ideje, hogy tanulmányunkban ezeket az adatokat végképp tisztázzuk. Kampis Antal: A képzőművészetek története Budapest, 1963. című mű névmutatójában 1951-et, a A magyarországi művészet története II. Bp. 1964. c. munkában 1959-et, az Új Magyar Lexikon gödöllői művésztelep címszavánál 1951-et, ugyane mű Nagy Sándor címszavánál ugyancsak 1951-et, a Kis Lexikon Budapest 1968. Nagy Sándor címszavánál szintén 1951-et találunk a mester halálával kapcsolatban. A Zádor—Genthon-féle Művészeti Lexikon 1950-et ír, továbbá a Vigiliában 1950-ben jelent meg H. Boros Vilma (i. m.) Nagy Sándor halálára című cikke.

Az induló „Nyugat” kritikai rovatának érdekes alakja Bálint Aladár az 1910-es években. Több műfajban kereste hivatását, s elsősorban azért vállalta a képzőművészet bő termésének gondozását, mert vonzódott a festészethez, mert a társadalmi igény is erre irányította. Bartók, Móricz, Ady, Medgyessy révén megszülettek a század nyitányának nagy magyar művészei, — működésük közben azonban nem elsősorban újabb írókra volt szükség, hanem olyan közreműködőkre, akik helyes értelmezéssel elősegítették az új művészet és az új közönség alkotó találkozását. Bálint Aladár színvonalas novellákat írt, — a „Hazatérés” a háború elleni tiltakozás egyik megrendítő dokumentuma, melynek intenzitása Török Gyula művészi erejéhez hasonló, — de önismerete, a társadalmi szükségszerűség, a megélhetési gondok — s nem utolsósorban a zene és képzőművészet iránti szeretete arra indította, hogy több irányú képességeit szelektálva mondjon le írói terveiről, s legyen az új magyar festészet és szobrászat lélektől átfűtött tárgyilagos szemléletű propagálója.

A századforduló képzőművészetünkben is váltó pillanat, nemcsak irodalmunkban. Az antik eszmények kimerült-kimerített, klasszikus és klasszicizált formái után a gondolatbővülés új ábrákat igényelt. Ezt az alapvető teendőt érezte Bálint Aladár, aki a pesti tárlatok szorgalmas látogatója volt, mérő figyelemmel vizsgálta az új törekvéseket, jelezte a helyes irányt, és a beidegzett sémák helyett árnyalt minőséget követelt a köztéri alkotásoktól is. Igaz, — a nemzettartósító Mátyás-, Kossuth- és Rákóczi-kultusz igényelte az emlékműveket, — de a haladó hagyományt konzervatív ízléssel valószínűsítették meg, s ezzel a másodlagossággal magát az eszmét is rongálták. E rossz és közepes szobrok adják ma is sok városunk provinciális arculatát. Bálint Aladár megpróbálkozott a kritikai ellentámadással. Sérelemzte a kivitelezés hiányait a Munkácsy-pályaműveknél, — relatív dicséretként a Pásztor-tervet jobbnak véli Horvai János középserénél[1]. Cikkében önkéntelen is Medgyessy eszményeit keresi: „*A testiségből nyilvának a szobrászi gondolat minden irányú vonatkozásai*”[2].

Ítéleteinek általánosító és konkrét pontosságát elősegítette 1910-es prágai utazása. Avatott szavakkal rögzítette csodálatát, mely a Kolozsváry testvérek sárkányölő Szent György szobrával kapcsolatos. Nem csoda, hogy e megtalált művészi mérce után lesújtóan nyilatkozik a tapintatlanul dadogó emlékművek unalmat árasztó jellegtelenységéről[3]. Óvatosságra int Finta Sándor analizésében[4], s a nyomasztó pályaművek sorából Lajta Béla architektónikus kupolacsarnokát és Beck Ö. Fülöp álló Erzsébet figuráját emeli ki[5]. Érdeme, hogy ezen írásaiban igényes megrendeléseket, méltó feladatmegoldásokat kért-várt a mecénásoktól és művészekről, — nem elégítette ki az Erzsébet királyné-pályázat eszme- és formahiányban vergődő káosza és hosszított zűrzavara, mely elodázta szobrászatunk igazi problémafelvetéseit. Tanulmányai azt jelzik, hogy megint elmaradt egy nagy lehetőség, — pedig Beck Ö. Fülöp, Vedres Márk, Medgyessy Ferenc, Femes Beck Vilmos, Csikász Imre nemzedéke készen állt a nagy feladatok vállalására, csak a Lorenzo Medici színvonalú műpártoló

hiányzott a műveletlen és konzervatív feudálkapitalista uralkodó osztályból, mely az „új” iránti hangos türelmetlenségével akadályozta a kibontakozást.

Művelődéspolitikai és művészet szembenállt egymással, nem párhuzamos célért küzdött, mint a reneszánsz Firenzében, de mindez az erjedést nem állíthatta meg, csupán lassította. Szerencsére voltak olyan erők, melyek az állóvíz felszámolásáért küzdöttek, s a magyar művészet fejlődését szolgáló tárlatokat sürgettek. Az „Új” itt keresett utat magának, s a 10-es évek kiállításainak választékos gazdagságát figyelve tárgyilagosan megállapítható, hogy a századfordulón Európa egyik képzőművészeti központja Budapest. A nemzeti művészet gyarapodó anyaga mellett felvonult fővárosunkban a skót, angol, francia, német, osztrák, spanyol, belga, finn művészet kísérletező jelene, — s mindez árnyalt meditációs terepet biztosított festőknek, szobrászoknak, műbírálnak egyaránt. Bálint Aladár élt e lehetőség-gel, — szorgalommal járta a pesti tárlatokat, mérte a termést, gondolkodott, — és írásainak műszerpontos megbízhatóságával torlaszolta el a zsákutcákat. A gondolatkifejtéshez szükséges teret Bálint Aladár részére a Népszava mellett az 1908-ban induló Nyugat és „A Ház” biztosította. Azt vizsgálta cikkeiben, hogy milyen használható tanácsot adhat az értéktelét szabatoságával együtt. Ilyen értelemben villantja fel a képzőművész polihisztor Kozma Lajos távlatait, aki járatos volt a grafika, bútorműszövet, könyvillusztráció és a belső építészet ágazatában is[6].

Ismertetéseit a legfontosabb összehasonlítások jegyében végzi, és alkalmazkodik a tárlatok anyagához. Szabatosan jellemzi az ex-libriseket, Zichy Mihály erotikus rajzait, melyeket Rembrandt hasonló tárgyú alkotásaival vet egybe[7]. A kortárs-kritika nosztalgikus elismeréssel adózott az 1913-ban megnyílt biedermeier kiállításnak, de Bálint Aladárnak nem voltak illúziói e „Vegetáló” művészettel szemben, mint a dzsentrikhez kapcsolódó Török Gyulának. Mindezt Bálint Aladár érzékeli pontosabban, — sőt Ligeti Miklós negatívumait is jól látja, — de Matisse, Picasso, Metzinger, Delanuy megítélésében bizonytalan[8].

Regisztrál, biztat, elmarasztal, — közönséget és művészeket nevel, stagnálásokról számol be, visszaseséseket konstatál, új tehetségeket fedez fel. A hagyományok és modern elképzelések határán áll, — tiszta szívvel lelkesedik az újért, de a minőség megővésének klasszikus jegyében elvet minden túlzást. Igazi értékekre, maradó művekre hívja fel a figyelmet, — örömmel üdvözi a Szépművészeti Múzeum spanyol anyagát[9].

Száműz magától minden egysíkúságot, mindenkit saját határain belül mér, — ilyen értelemben szól Paczka Ferenc, Paczka Kornélia, Bálint Rezső, Remsei Jenő elképzeléseiről[10]. Pontosan látja Deák Ébner Lajos felemás kvalitásait, talentumának egykori virágzását, becsületes gyermekportréját[11]. Tornai Gyula munkáságában hiányolja a motívumokat, s megállapítja hogy „*a naturalisztikus iskola súlya nagy erővel nyomja őt*”[12]. Mindez sokoldalúságát és fáradhatatlan szorgalmát mutatja, az érdeklődés és a kritikai tudás fokozódását, mellyel egyre nagyobb biztonsággal pásztázza végig a

tárlatok halmazát, kiválasztva a nemes szándékot, a jó műveket. Ez a tudáson alapuló tapintat hívja fel a figyelmet Jávor Pál és Kisfaludy Stróbl Zsigmond alkotásaira[13].

Mindenkitől az egyéniség igényes újszerűségét követeli, — s elveti az utánzás gyakorlatát, — ezt kifogásolja Czencz János, Jobbágyi Gaiger Miklós, Gy. Sándor munkásságában, akik szuverenitásukat veszítve erőteljes hangolással ismétlik Csók István, Ferenczy Károly és Brangwyn művészetét[14]. Orbán Dezsőnél átmeneti erővesztést érez, s Eder Jánosnál jogosan hiányolja, hogy csak a technikai készenlét közegében és nem a lélek együttérző bensőségével követi Van Goghot[15].

Röviden időzik a Kéve tizenkettedik kiállításán. Fenntartással fogadja Csók István, Nagy Sándor, Kriesch Aladár, Remsei Jenő műveit, — nem lát bennük előrehaladást, az enyhe korholást ezúttal csak Szablya Frischauf kerüli el. Pozitív mértéktartással ír Pólya Tibor és Gara Arnold munkáiról, — kissé túlzottan dicséri Fáy Dezső „*fejlett rajztudás*”-át[16]. A Kéve új tagjai közül különösen Haranghy Jenő, a későbbi Madách-illustrátor és Lénárd Róbert alkotásait kíséri figyelemmel[17].

A tárlatok egyre nyílnak, s Bálint Aladár hűséggel őrzi eszményeit. A Nyolcak szellemi körzetének kincseit igyekszik eljuttatni a konzervatív kényelmű közönséghez, de Koszta József világát is nagyszabásúnak ítéli, — mert nem elfogult híve egyetlen irányzatnak sem[18]. Perifé-

riákat is érint. Szól Erdei Viktor nem túl széles skálájáról, felfedezi Lotz Károly tartalmas „*Ónarchép*”-ét[19]. Kosztolányi Kann Gyulát lassúságra inti, — Mattyasovszky Zsolnay Lászlót arra a feladatra kéri, hogy tudásával és ízlésével szerezze vissza a „*Zsolnay cserepek régi (és az utóbbi időben sajnos nagyon leromlott) jó hírét*”[20]. A korszak ismert festője volt Jávor Pál, akinél hiányokat vesz észre, anatómiai merevséget, mert „*megeleégszik a Benczur-iskola tanulságaival*”[21]. Ebből is látszik, hogy a látványos felületességnek nem hisz, elmélyültséget kíván a műalkotástól.

Figyelemmel kísérte a Művészház kiállításait, mely azokat a fiatalokat tömörítette egy táborba, akik 1909-ben szakítottak a Műcsarnok „*dohos*” ízlésével. A Nyugat pend ntjának indult új művészi osztagból Vészi Margit karikatúrái mellett Bálint Aladár figyelemre méltó éleslátással Egry József alkotásait tartja a „*legtalentumosabb*”-nak[22]. Másutt is kiemeli Egry József „*mélyített tónusait*”[23]. Ezen beszámolójában érinti Dénes Valéria, Czöbel Béla, Rudnay Gyula értékeit is.

Bálint Aladár a tárgyilagosság igazságos tapintatával, krónikás kedvének buzgalmaival mérte a századforduló pesti tárlatait, — számot adott a tévedésekről, biztatta a haladó eszmék irányában kibontakozó új festői, szobrászi törekvéseket. Nemcsak feladatot vállalt, — hivatást teljesített.

Losonczi Miklós

J E G Y Z E T E K

- 1 B-t.: Munkácsy-szobrok (Népszava 1908. okt. 21.)
- 2 Bálint Aladár: A Munkácsy-szobor tervei (Nyugat 1914. I. köt. 418–420.)
- 3 Bálint Aladár: Csavargás közben (Nyugat, 1910. II. köt. 1529–1534. o.)
- 4 Bálint Aladár: A Finta-eset (Nyugat, 1913. II. köt. 287–288. o.)
- 5 Bálint Aladár: Az Erzsébet-émlékmű negyedik pályázata (Nyugat 1916. II. köt. 133–137. o.)
- 6 Bálint Aladár: Utolsó ábrándok (A Ház 1908. 70–71. o.)
- 7 Bálint Aladár: A Szentgyörgy-céh ex libris kiállítása (Nyugat 1913. II. köt. 733. o.)
- Bálint Aladár: Zichy Mihály erotikus rajzai (Nyugat 1913. II. köt. 960. o.)
- 8 Bálint Aladár: Három kiállítás (Nyugat 1913. I. köt. 786–789. o.)
- Bálint Aladár: Liget Miklós szobrai (Nyugat 1913. I. köt. 650–651. o.)
- 9 Bálint Aladár: A Szépművészeti Múzeum új szerzeményei. (Népszava, 1912. aug. 2.)
- 10 B-t.: Visszautasítottak kiállítása (Népszava, 1908. ápr. 15.)
- 11 Bálint Aladár: Deák Ébner Lajos (Nyugat. 1918. I. köt. 705–707. o.)
- 12 Bálint Aladár: Tornai Gyula (Nyugat, 1917. I. köt. 590–591. o.)
- 13 B-t.: A Nemzeti Szalon őszi kiállítása (Népszava, 1908. szept. 20.)

- 14 Bálint Aladár: Az Ernst-Múzeum csoportos kiállítása (Nyugat, 1918. I. köt. 898–899. o.)
- 15 Bálint Aladár: Három festőművész (Nyugat, 1918. I. köt. 978–979. o.)
- 16 Bálint Aladár: Fáy Dezső grafikai művei (Magyar Grafika, 1922. 236–237. o.)
- Bálint Aladár: Három kiállítás (Nyugat, 1921. I. köt. 641. o.)
- B. A.: A (Kéve) tizenkettedik kiállítása (Népszava, 1920. okt. 6.)
- 17 Bálint Aladár: A (Kéve) tizedik esztendeje (Nyugat, 1917. II. köt. 852–854. o.)
- 18 Bálint Aladár: A Műcsarnok téli tárlata (Nyugat, 1917. II. köt. 958–959. o.)
- 19 Bálint Aladár: Litográfiák (Nyugat, 1917. II. köt. 84–85. o.)
- Bálint Aladár: Lotz Károly emlékkiállítása az Ernst Múzeumban (Nyugat, 1916. I. köt. 434–435. o.)
- 20 Bálint Aladár: Kosztolányi Kann Gyula és Mattyasovszky Zsolnay László képei (Nyugat, 1916. I. köt. 250. o.)
- 21 Bálint Aladár: Jávor Pál kiállítása (Nyugat, 1916. II. köt. 654–655. o.)
- 22 B-t.: A Művészház első kiállítása (Népszava, 1909. dec. 8.)
- 23 B-t.: A Nemzeti Szalon tavaszi kiállítása (Népszava, 1908. máj. 3.)
- B-t.: A Műhely lakásművészeti kiállítása (Népszava, 1908. márc. 4.)
- B-t.: A (Kéve) művészegyesület (Népszava, 1908. febr. 1.)

Georg Hermann: *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas.* — Lund Humphries, London, 1972. — 263 oldal, 98 kép.

Az igen szép kiállítású könyv alcíme szerint a szerző a neogótika elméleteinek, teóriáinak kialakulását, terjedését, hatását, összefüggéseit vizsgálja. Ennek megfelelően elsődlegesen nem épületekkel, hanem írásbeli megnyilatkozásokkal foglalkozik, mintakönyvektől vitairatokon, folyóirat-cikkeken, előadásokon át magánlevelekig: olyan építészek, történészek, kritikusok, írók stb. írásaival, akik neogótikus épületeket építettek, illetve a neogótikát propagálták vagy bírálták. A legutóbbi évek művészettörténet-írása egyre inkább levonja annak a felismerésnek a konzekvenciáit, hogy az építészettel kapcsolatos viták, írások ismerete nélkül egyetlen korszak építészete sem érthető meg, s különösen nem az olyan forrongó, sok irányú korszaké, mint a XIX. század. Ennek megfelelően a kutatás egyre szívesebben foglalkozik egy-egy korszak építészeinek, szakíróinak, kritikusainak elméleti munkáival; jellemző, hogy Hermann könyvével szinte egyszerre jelent meg Pevsner kötet: *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century* (Clarendon Press, Oxford, 1972). Hermann könyvében is az építészeti írások képezik a vizsgálat alapanyagát. A szerző azonban sohasem téveszti szem elől, hogy az írásbeli, elméleti megnyilatkozások háttere, tápláló talaja egy valóságos és hallatlanul forrongó építészeti élet volt, s a könyv egyik legfőbb vonzóereje az, hogy a forrásoknak és a kötet nyomdába adása pillanatáig megjelent szakirodalomnak szinte teljes, filológiaiilag is hibátlan pontosságú feldolgozásában a neogótika európai építészete valóságosan, hitelesen, szinte regényszerűen elevenedik meg. E két erény, a filológiai pontosságú tárgyismeret és a regényszerű megelevenítő képesség tudományos munkákban rendszerint nem fér össze egymással, s ilyen magas színvonalú találkozásuk, mint Hermann könyvében, ritkaság. E ritka találkozás első sorban a könyv módszerének köszönhető. A szövegnek ugyanis jelentős részét a neogótika építészeinek és propagálóinak írásaiból vett jellemző idézetek alkotják, s ezeket rendezik és értelmezik Hermann megjegyzései; ezekhez rajzol háttérrel az egyes fejezetek bevezetőiben, s az ezekből kialakult összképet foglalja össze a fejezetek, illetve az egész könyv végén. Így az egykori szerzők — építészek, kritikusok, egyházi és világi személyek, azaz a neogótika művelői és közönsége — a könyv lapjain is szinte párbeszédet folytatnak egymással; ezt Hermann megjegyzései, a bőséges kép- és jegyzetanyaggal kiegészítve, hiteles és pontos képpé rendezik.

A könyv a „Gothic Revival” egész vonulatát áttekinti: mindazt, ami a középkori gótika lezárulása óta a gótikus formák és konstrukciók akár szabad, akár kötött, akár önállóan alkotó, akár pontosan másoló felhasználásával épült, illetve elméleti megnyilatkozásként a gótikával és neogótikával kapcsolatban elhangzott vagy publikáltatott. Ezért — bár zömével a XVIII. század második felével és a XIX. századdal foglalkozik — a XVI. századtól kezdve követi a gótika sorsát és a gótikával kapcsolatos állásfoglalásokat. A szerző a történeti periodizációra

nem fordít a kellenél nagyobb, külön gondot: a tárgyalás során természetes hitelességgel rajzolódnak ki az egyes periódusok a feldolgozott anyag történeti változásait tükrözve, s e változások kulcspontjait igen világosan hangsúlyozza a szerző. Ennek megfelelően tagolódik a könyv, melynek első fejezete: *The Gothic in Vitruvianism* tulajdonképpen a tényleges építőtevékenységet folytató, 1750 körül meginduló neogótika előtörténete, a XVI—XVIII. századi gótizálás és gótika-fogalom feldolgozása, „vitruvianismus” alatt a reneszánsz és barokk kor építészeti elméletének alapvonulatát értve. Az I. fejezet első részében a XIX. század, „a stílusok Bábele” képeinek megrajzolásával indul a könyv, s ezután sajátos, az építészettörténet-írásban szokatlan s itt nagyon gyümölcsözőnek bizonyuló fogással a „stílus” fogalmát, pontosabban a „gótikus stílus” szó jelentésének történetét, annak változásait vizsgálja, a korszak európai építészetében kiemelkedő szerepet játszó országoknak megfelelően az olasz, francia és angol nyelvben. Ennek a vizsgálatnak a szükségességét az I/2 fejezet elején így indokolja a szerző: „Egyetlen művészeti ágban sincs a »stílus« fogalmának annyira sokszínű és változó tartalma, s egyetlen más művészeti ágban sem állt ez a fogalom a XIX. század folyamán annyira az elmélet középpontjában, mint az építészetben. Az alábbi szótörténeti vizsgálat, melyhez hasonlóra az építészettörténet területén még nem került sor, talán eloszlatná a zavart, melyet a »stílus« szó jelentésének állandó változása okozott. A vizsgálatban, melyet jóval a XIX. század előtti idővel kell kezdenünk, elsősorban a »gótikus stílus« szókapcsolatot fogjuk szem előtt tartani.” Ez a vizsgálat az első fejezet második, harmadik és negyedik részét tölti ki: mindhárom részben egy-egy jelentős középkori emlék XVI—XVIII. századi továbbépítése, illetve az ezzel kapcsolatos korabeli viták és megnyilatkozások állnak a középpontban: olyan esetek, melyeknél a gótikával való szembekerülés és a vele kapcsolatos állásfoglalás elkerülhetetlen volt. Itáliában a bolognai S. Petronio, Franciaországban az orléans-i Sainte Croix, Angliában a Westminster Abbey befejezése, illetve helyreállítása volt ilyen feladat, mely mindhárom országban több évtizedig foglalkoztatta az építészeket, kritikusokat, sőt a szélesebb közvéleményt is. Azok az elméleti és kritikai megnyilatkozások tehát, melyeket Hermann fontosnak és a vizsgálatra érdemesnek tartva kiválaszt, a tárgyalt korszakok élő építészetének valóságos problémáit tükrözik; s bármennyire is szokatlan, hogy az építészettörténettel foglalkozó művészettörténész egy szó, illetve fogalom jelentéstörténetét filológiaiilag megvizsgálja, ez — úgy, ahogy könyvében Hermann teszi — szükséges és eredményes, s valószínű, hogy más esetekben is gyümölcsözően alkalmazható volna, a magyar művészettörténet-írásban is. Hogy közeli példát vegyünk: jó lenne tudni, hogy mit jelentett a Kazinczy Ferenc által 1824-ben használt „gothicus” kifejezés a nyírábrányi Eördögh-kastéllyal kapcsolatban, melyről az író egyik levelében azt írja, hogy csak az egyik szárnya épült „görög” stílusban, „a másik gothicus, a harmadik és negyedik nem tudom, mi”; a kastély ugyanis mai formájában tisztán klasszicista, s egyes szárnyak lebontásának vagy átalakításának semmi valószínűsége nincs. Hasznos

lenne például a Germannéhoz hasonló módon megvizsgálni azt is, hogy az 1800 körüli magyar bútorművésességben miben állt az „angol bútor” fogalma, illetve az „angol” szó jelentése.

Az I/5 és I/6 fejezet: „The Gothic and the Doctrine of Mimesis” és „The Concept of Historical Development” tovább folytatja e vizsgálatot, ezúttal a hangsúlyt elsősorban nem a „stílus”, hanem a „Gothic” fogalmának történetére, jelentésváltozásaira helyezve. Igen érdekes és fontos itt annak a fejlődésnek a rajza, melynek során a korábban konstans, változatlan tartalmú jellemvonások összességéként, gyakran „genre style”-ként értelmezett gótika-fogalom történeti korszakot jelentő fogalom, „historical style” változik, amelyben már magának a stílusnak a fejlődése, történeti mozgása is kifejeződik. Ez a változás a XIX. század első felében megy végbe, s ekkortól él a gótika és romanika fogalma nagyjából a ma is használatos értelemben. Ekkor válik problémává magának a tárgyalt korszaknak a számára is a stílusok Bábele, az a kérdés, hogy miért nem tud a korszak a gótikához vagy a romantikához hasonló saját stílust kialakítani. Ez azonban már a következő fejezetbe vezet az olvasót.

A második fejezet a neogótika első szakaszával, XVIII. századi fellépésével, kifejlődésével és legelső teóriáival foglalkozik, egészen az 1840-es évekig; ez a fejezet három részre oszlik. Olaszország, ahol a neogótika igazán nem talált talajra, itt már nem kap külön alfejezést, Németország viszont — Anglia és Franciaország mellett — igen. A II/1 fejezet az angol neogótikát az angliai tájkeretektől Pugin templomaiig tekinti át; a francia neogótika teóriáinak súlypontjait a II/2 fejezetben Soufflot, Chateaubriand és Hugo megnyilatkozásai adják; a németországi fejlődés rajzának középpontjában pedig a „Deutsche Nationaldenkmal” gondolatköre áll, az a fejlődés, mely a német neogótika legnagyobb vállalkozásához, a kölni székesegyház továbbépítéséhez vezetett.

Ezután következik a könyv legerjedelmesebb, leggazdagabb és legszínesebb fejezete: a neogótika mint reformmozgalom, 1849—1860. Ezt az időszakot a neogótika szempontjából legfontosabb három európai folyóirat megindulása, intenzív hatása és egymással való párbeszéde jellemzi: Angliában az Ecclesiologist, Franciaországban az Annales Archéologiques, Németországban pedig a Kölner Domblatt. A fejezet elsősorban e három folyóirat szerepét és hatását vizsgálja, állandóan szem előtt tartva egymással való párbeszédüket, szerkesztőik és kritikusaik személyes és szakmai kapcsolatait, utazásait stb. Mivel mindhárom folyóirat élénk kritikai tevékenységet is kifejtett, s e viták-kritikák Germann vizsgálatának legfontosabb anyagát képezik, itt is minduntalan a korszak tényleges építő tevékenysége s legnagyobb építési feladatai kerülnek szemünk elé s rajzolódnak hiteles összképpé. Ekkorra már világosan kialakult a vezető szerepet játszó országok — Anglia, Franciaország és Németország — neogótikájának határozott arca, részben az őket meghatározó történelmi körülmények, részben egy-egy kiemelkedő egyéniség — Viollet-le-Duc — hatásának eredményeképpen, s e határozott acél végleges kialakításában az említett folyóiratoknak is döntő szerepe volt. E döntő szerep bőséges idézetanyaggal való elemzése azért fontos, mert előkészíti a könyv negyedik — rövid, de véleményünk szerint legjelentősebb — fejezetét: a neogótika hatásának és jelentőségének tárgyalását. Ezután ötödik fejezetként világos, rövid és mintaszerűen tömör összefoglalás következik.

A negyedik fejezetet azért tartjuk a könyv legfontosabb, súlyponti részének, mert benne a neogótika máig ható gondolatainak és befolyásának elemzése az egész mozgalom történeti helyét jelöli ki. Ez nagyon fontos eredménye és szolgálata a könyvnek, mert a neogótikát ma még nemcsak a laikus közönség, hanem gyakran még az építészettörténettel foglalkozó kutatók is egy lezárult stíluskorszak eleve halálra ítélt s hiányos-téves történelemszemléleten alapuló feltámasztási kísérleteként, a történeti fejlődés félreértéseként, zsákutcaként, steril másolatok életre hívójaként, gyakran igazi középkori

emlékek tönkretévőjeként értékeli. Germann semmi energiát nem fordít e nézetek cáfolására, csupán bemutatja, hogy a vasbeton megjelenéséig a neogótika volt a XIX. század építészetének az áramlata, amelyben a legtöbb építészeti érték alapelv testet öltött, s hogy ezek az elvek a vasbeton megjelenésével fellépő óriási változás után, a modern építészetben is érvényben maradtak. Az angol neogótikának a konkrét feladatokról kiinduló, sokszor aszimmetrikus tömegformálásra való törekvése, a francia neogótika konstruktívizmusa, az épületszerkezet bemutatására való törekvése, és a német neogótika „Bauhütte” gondolata, azaz az építészet társadalomformáló szerepének hangsúlyozása, mégma néhol túlbecsülése is: mindezek máig is, önmagukban is érvényes alapgondolatai az igazi, a jó építészetnek. — E fejezetben derül ki, mennyire gyümölcöző volt a könyv témaválasztása: nem a formakincsen, az egyes épületeken, a konkrét építőtevékenységen, hanem a teóriákon át megközelíteni a neogótikát. Ezen az úton a vizsgálat végsőleg a tényleges építőtevékenységből is többet, s főképpen történetileg lényegesebbet tárt fel, mint ha a hagyományosabb megközelítéssel történt volna. Ennek alapján a szerző a neogótikát végsőleg összefüggő áramlatként, a „vitruvianizmus” és a XX. század közötti fejlődés összekötő láncszemeként értékeli az utolsó fejezetben. A könyvnek ez a tanulsága, ha a szakembereket vitára is készítheti, s a közvéleménynek a neogótikával szembeni idegenkedését egy csapásra nem is szünteti meg, hozzásegít a tárgyilagosabb, történeti megalapozottságú szemlélet érvényesüléséhez.

Az elmondottakból is ki kellett hogy tűnjék, hogy noha a könyv rengeteg adatot közöl, s hatalmas anyag alapján kirajzolódó összképet rendez és foglal össze, ez az összefoglalás elsősorban mégsem ismertető, hanem értékelő jellegű; s ebben az értékelésben, a neogótika történeti helyének kijelölésében a szerző határozott állásfoglalása, történetileg megalapozott koncepciója nyilatkozik meg. Bár a szerző igen sokat idéz, az idézetek sohasem kerülnek indokolatlan túlsúlyba, s mindig elegendő, de sosem túltengő alapot adnak a következtetések levonásához.

A könyv egyéb erényei között a világos, tárgyias stílus, a gazdag kép- és jegyzetanyag s az igen szép kiállítás érdemel említést. Külön kiemeljük a jegyzetek megoldását: nem a könyv, illetve a fejezetek végén, de nem is a lapok alján, hanem kéthasábos megoldásban, a szöveg mellett, a bal oldali keskenyebb hasámban helyezkednek el. Ez nemcsak az olvasást teszi zavartalanná, hanem tipográfiai is igen kellemes benyomást tesz. Kényelmetlenséget okoz viszont az, hogy az igen gazdag szakirodalmat feldolgozó könyv külön bibliográfiát nem tartalmaz, s az irodalmi anyagot az abc-rendes névmutató alapján, a jegyzetekre vonatkozó utalások visszakeresésével lehet csak áttekinteni.

A könyvvel kapcsolatos egyértelműen pozitív, elismerő képbe a magyar olvasó számára egyetlen hiányérzet vegyül: az európai teljességre törekvő munkában egyetlen magyarországi emlék sem szerepel. Igaz, hogy a könyv elsősorban a neogótika teóriáival foglalkozik, s ehhez a magyar építészet gyakorlatilag nem járult hozzá — mégis, a könyv léptékével mérve Parlamentünknek biztosan szerepelnie kellene, annál is inkább, mivel viták, elméleti megnyilatkozások Steindl neogótikáját is kísérték. Meggyőződésünk, hogy a XIX. században a művészetben közvetlenül főleg Németországhoz kapcsolódó, de társadalmilag és történelmileg sajátos problémákkal küszködő közép-kelet-európai országok (Csehország, Lengyelország, Magyarország) neogótikája megkésett kibontakozása ellenére is — vagy talán éppen ezért — sajátos színfoltot jelentene az európai összképben, ha megfelelően fel lenne dolgozva. Ezt azonban, most már csak a magyarországi emlékekről szólva, nem állíthatjuk. S amíg a helyzet így áll, a nagyobb szabású összefoglaló munkákban való mellőztetésünkért elsősorban magunknak tehetünk szemrehányást.

Ennek megfelelően dr. Germann levélbeli közlése alapján a magyar Országház kihagyására vonatkozó fő indokát — hogy ti. ez lett volna az egyetlen olyan épület,

amelyet saját szemével nem látott — annál is inkább tiszteletben kell tartanunk, mivel biztosra vehetjük, hogy a könyve témájához tartozó emlékeinkről mindent tud, amit a német, angol és francia nyelvű szakirodalomból tudni lehet. Itt azonban ismét a probléma gyökerénél vagyunk: a magyarországi neogótika gyakorlatilag teljesen feldolgozatlan terület, s a külföldi kutatóknak az egykori publikációkon s idegen nyelvű útikalauzaiknak szívére és többnyire szakszerűtlen összefoglalóin kívül alig áll valami rendelkezésre.

A magyar neogótika ama részletes feldolgozásában, mely még nem létezik, a Parlamenten kívül még igen sok emlékünknak helye volna. Germann kitűnően megírt, nagy ismeretanyagot arányosan összegző és értékelő munkáját abban a reményben is üdvözljük, hogy talán a magyar kutatásnak is indítást ad e hiányzó feldolgozás elvégzéséhez.

Bibó István

MAMA... ÉN FESTŐ AKAROK LENNI

Marc Chagall: *Életem*

A képzőművészeti irodalomban mindig nagy esemény valamely alkotóművész saját írása, vallomása életéről, művészetéről, pályájáról. A művészettörténet általuk egészíti ki, gazdagítja saját kutatásainak eredményeit, a művészindivídium programját, önelemzését összeveti a történeti kutatás általánosító megállapításaival, analíziseivel, konklúzióival — a korra vonatkozóan csakúgy, mint a művész életművét illetően. A személyes vallomás és a történeti feldolgozás így jut el, együtt, a tulajdonképpeni szintézishez, amely azután egy későbbi kor művészettörténetéé számára nyújt kutatási alapot.

Am az ÉLETEM c. festő-memoár, amellyel a Gondolat kiadó jóvoltából most ismerkedhetünk meg, a maga nemében szinte páratlan. Írója korunk egyik legjelentősebb és legsajátosabb művészegyenisége: Marc Chagall.

Kicsit megkésétt könyv ez, s nemcsak nálunk. Chagall 1922-ben, oroszul írta, de csak 1957-ben látott napvilágot, felesége francia fordításában. Csaknem fél évszázad távolából szól hozzánk a nagy festő, s ez különös akusztikát ad szavainak. Amikor írta 35 éves volt, azaz művészi pályafutása nem tekintett vissza másfél évtizednél hosszabb időre. És hogy ez mégis mekkora jelentőségű időszak volt a fiatal festő életében, arról e vallomás is meggyőző.

Chagallról mindent tudunk, s habár életműve még nem lezárt, a festői oeuvre lényegében készen áll előttünk. Ismerjük életrajzát (az eredeti forrásokban kutatók éppen e mű 13 éve létező francia kiadásából is), műveit, művészi hitvallását, programját, tehát jogos a kérdés: mi újat adhat a hazai festőiskoláknak, művészettörténeteseknek, a festészet rajongóinak ez az 1922-ig terjedő önleltírás?

Ha befejezzük az ÉLETEM olvasását és letesszük a könyvet, különös módon nem leírt élettörténet, pályakép, sorsfordulók és epizódok emléke marad bennünk, hanem képeké, hangulatoké. A fogalmi, epikus vagy drámai szövegemlékek és élmények helyett tárgyakból, személyekből, színekből, figurációkból összeálló vízió marad. Sőt — mi több — mintha a magunk látásmódja is megváltozott volna. Szöveg és kép együttes hatására olyan természetes és egyszerű lesz a chagalli világ — minden „surnaturel” furcsaságával együtt — mintha más módon nem is lehetne.

Ez a festő szépirodája is. Emlékezéseiben életének tényei, tárgyai egyaránt írói élménnyé formálódnak, s miközben remekbe szabott sorait olvassuk, minden eddigi ismeretünk újraértékelődik, más dimenziót kap, tárgyi tudásból olyanfajta azonosulássá változik, mint amint kedvenc költőink olvastán érzünk. Chagall írásával kapcsolatban nem banális közhely a költészetet emlegetni. Bizonyosságul a művészi öntudatra ébredés — egyetlen — „verssé” formálódott lelki epizódja: »Egy szép napon — (de hiszen a napok mind szépek) —, mikor anyám éppen a kenyeret vetette be a lapáttal, meg-

fogtam a lisztes könyökét. — Mama... Én festő akarok lenni.«

Talán ez a könyv legfontosabb tulajdonsága. Veleményi életrajzokról olvasva ugyanazt tapasztalhatjuk: Chagall állandóan és következetesen azt írja, amit festett. Nem arról ír — azt írja. Akik csak néhány képét ismerik, azok is érezhetik a „találkozás” élményét az egykor látott festmények hangulatával, álmodó lírájával.

Tudtuk, hogy Vityebszkben élt, tudtuk, hogy a város zsidó közösségének élete, szokásai, rítusai, öröme, fájdalma vette körül, ismertük családját, rokonait, környezetét. De amikor házuk eladásáról írván ezt mondja: »Apám alighogy egy kis pénzhez jutott, eladta. Olyan a formája, mint az én Zöld rabbi-m fején a sapka vagy a heringeshordóba dobott krumpli, mikor már teleszívta magát páclével«, — mikor ezt mondja úgy érezzük, hogy a házról és a Zöld rabbi-ról is többet tudunk (vagy érzünk? !), mint eddig.

Igy közeledünk a költői szavak, képek és festői víziók fonalán a festő gyermeki és ifjú éveinek mindennapjaihoz, élő és élettelen környezetéhez, és ennek az írói magatartásnak logikus következménye, hogy művészettörténeti információszerezés szempontjából is rendkívül hasznosak a festő lelkének ezek az epikus-vizionális, szóban-képből fogalmazott kivetülései.

Míg más művésziróknál főleg élettörténetükkel, pályaképükkel, művészeti elveikkel, programjukkal stb. ismerkedünk meg, nála magát a művészetét „látjuk”. Jóformán mondatonként fedezük fel képeit, képeinek hangulatait, nem beszélve azokról az epizódokról, amelyek valóban egyik vagy másik festményéről szólnak. Az a bizonyos költőiség, amely művészetét annyira sajátossá, nehezen kategorizálhatóvá teszi, itt is, a szövegben is jelen van, sőt az írás a magyarázatot arra, hogy miként keletkezett ez a fajta világlátás, életérzés a vityebszki zsidó fiú létéből!

»Még valamit mesélt anyám az apjáról, az én lioznói nagypapmról. Bár az is lehet, hogy álmodtam.

Szukkósz ünnepe van vagy Szimchasz Tóra.

Mindenütt keresik.

Hol lehet? Hová tűnt?

Kiderül, hogy nagypapa a szép idő kedvéért felmászott a háztetőre, ott ült a kéményen és élvezettel eszegette a sárgarépáját. Képtémának se rossz. Ismerjük a képet. Ugyanaz a költői ártatlanság, báj vagy móka lengi körül, ami a nagypapa szívében lehetett — ott fenn, a háztetőn.

Szüleit, rokonait kis bölcs módjára szerette és „képen” látta őket. »Ha igaz is, hogy művészetemnek szüleim életében nem jutott szerep, az ő életük és dolgaik annál erősebben hatottak az én művészetemre.«

Egy rokonukról írja:

»Az én szívemet napsugaras örömmel árasztja el ennek a „sans-culotte”-nak az emléke. Mintha a lioznói zsidónegyed utcáján Masaccio vagy Piero della Francesca képe támadt volna életre.«

A tárgyakkal való kapcsolatot is ez a csodavárogó gyermek-költő rajongás határozza meg:

»A botok, háztetők, gerendák meg a kerítések és ami mögöttük volt — szinte megbabonáztak.

Hogy mi volt mögöttük, azt láthatják egyik képen *A város felett* a címe. De el is mondhatom.

Árnyékszékek, házikók, ablakok, kocsikapuk, tyúkok. Egy bezárt gyár, templom. Meg egy kis domb (régii temető, ahová már nem temetnek senkit).

Jobban megfigyelhettem a részleteket, ha a padlásunk ablakában lekuporodtam.«

A külvilágra való ilyenfajta reagálása később is megmarad, csupán tudatosabbá válik. Párizsban — immár befogadott, ismert festőként — féltékeny aggodalommal óvja fiatal s az izmusok közt idegen festészetét. »Hátha igazán örület a művészetem? Lángoló higany ömlik a vásznaimról, kéken ég a lelkem.

Mindegy. Le a naturalizmussal, impresszionizmussal, kubista realizmussal!«

Az első világháborúra készülő Európa fojtott légkörében Chagall rendkívül érzékeny lelke az elkövetkezendő művészeti válságot mintegy előre átéli:

»Sokszor mondom, hogy én nem vagyok művész. De hát akkor mi? Talán tehén? Különben — nem mindegy? Már arra is gondoltam, hogy névjegyemre az arcképetem teszem.

Azokban az időkben, úgy látszik, a tehén volt a világpolitika irányítója. A kubizmus feldarabolta, az expresszionizmus összevissza görbítette. És akkor — hirtelen váratlan — Keleten valóság lett, amit mi előre megéreztünk. A tulajdon két szememmel láttam, hogyan zsugorodtak a Derain, Juan Gris vásznai a Kahnweiler galériában. A színek lemállottak.

Mintha én vittem volna Berlinbe a közelgő vihar első jeleit, amikor oda utaztam, hogy a kiállításomat megnézzem.

Képeim ott pöffeszkedtek a Potsdamerstrassén, amikor közvetlen közelükben már az ágyúkat töltötték.

De mit tegyünk, ha a mi szemünk a világ eseményeit csak a váson mögött tudja meglátni a színeken, az anyagon keresztül, ahogy ott sűrűsödnek, vibrálnak, mint a mérges gázok.

Kezdődik a háború. Picasso, vége a kubizmusnak!«

Az emlékezés utolsó fejezeteit a háború, a bizonytalanság, majd a forradalom képei uralják. Chagall ebben az időszakban (1915–1922) hazájában tartózkodik. A történelem zaklatott napjaiban munkájához menekül. Csak festeni akar. De a forrásban levő orosz társadalom kizavarja elefántcsont-tornyából: a szovjethatalom támogatásával szülővárosában — Vityebszkben — képzőművészeti iskolát alapít, majd később Moszkvában folytatja munkásságát. A főváros új, zsidó színházának falifestményeit tervezi; ám nem fennkölt és illedelmes műzsákát, a kor sztereotíp színházi freskó-témáit alkalmazza, hanem saját világát, — »a vásári muzsikust, a lakodalmi bohócot, a táncoló parasztasszonyt, a tóramásolót, az első álmodó poétát, és végül egy mai táncoló párt, ahogy a színpadon átrepül« — álmodja a falakra.

Ezután már csak rövid ideig él Szovjet-Oroszországban. A nehéz időkben a színházi festmények ügye nem jut előbbre, a művészvárosi társalkodásai is elkeserítik, bizonytalanul érzi magát. Végül is családjával együtt visszatér Párizsba. Emlékezéseinek utolsó fejezetét így kezdi:

»Ezeket a lapokat úgy írom, mintha festenék.

Ha a képeimen volna valahol egy titkos zseb, oda becsúszthatnám. Az is lehet, hogy maguktól ráragadnának valamelyik alakom hátára, esetleg *A muzsikos* nadrájgára a falifestményemen.

Ami a hátára van írva, azt nem tudhatja senki.«

Ezek a lapok valóban „ott vannak” Chagall képeinek „hátán”. Az ÉLETEM, a festő egész sorsa, megfogalmazódott képein. Írásainak és képeinek stílusa olyannyira egységes, oly mértékben vall ugyanarra az emberre, hogy a laikus műélvező, a művészettörténéssel együtt felismeri az egyiket a másikban.

A kötet fordítójának — G. Beke Margitnak — lírai tolmácsolása segíti az olvasót, hogy megértse a nagy festő szellemét. A mű szubjektív anyagát Körner Éva utószava helyezi történeti összefüggésekbe.

A kötet tipográfiája, tördelése és illusztrációs anyagának megkomponáltsága (a könyvet maga a szerző imprimálta!) a mű tartalmához méltó külsőt biztosít.

Kajetán Endre

VAYERNÉ ZIBOLEN ÁGNES: KISFALUDY KÁROLY

A művészeti romantika kezdetei Magyarországon.

Akadémiai Kiadó. Budapest, 1973

E kötet megjelenése előtt V. Zibolen Ágnesnek Kisfaludy Károlyra vonatkozó megállapításai részint már korábban is napvilágot láttak, a szerző négy jelentősebb publikációt adott közre, melyek mindegyike egy sor meglepetést okozott a korszak ismerőinek, figyelemre méltó szempontokkal járult hozzá a kialakuló magyar

irodalmi élet első vezéregyéniségének szellemi profilja rekonstrukciójához.*

Zibolen Ágnes ezúttal egy kb. hétíves esszézerű tablóban foglalta egybe kutatásainak eredményeit. Lendületes írása remek arcképet rajzol a XIX. század első felének egyik legérdekesebb egyéniségéről, a reformkori művelődés nagyhatású kezdeményezőjéről. A kismonográfia műfajának kiváló példája ez a dolgozat, a tudnivalók tömör összefoglalása, az összegyűjtött ismeretek szerves és hiteles csoportosítása, a szóban forgó téma meggyőző, olvasmányos kifejtése. Nem szabad elmulasztani annak hangoztatását, hogy Vayerné Zibolen Ágnes kéziratára Kisfaludy Károly tevékenységének csak egyik oldalát, eddig a kutatás és értékelés szempontjából egyaránt mellékesnek tekintett részletét érinti, a szöveg mégis feleletet tud adni e kormeghatározó személyiség munkásságára vonatkozó és képességeit érintő bonyolultabb kérdésekre is.

A legfőbb érdeme a szerző szintézis-kísérletének az, hogy bár mindenek előtt Kisfaludy Károly képzőművészettel kapcsolatos aktivitásáról szól, mindig jelen van az író, költő, színpadi szerző is; az olvasó egy pillanatra se feledheti, hogy a festő, grafikus, képszerkesztő, műgyűjtő az irodalmi felüljárás élenjáró tehetsége, a hősök egyik halhatatlanja. Ugyanakkor Zibolen Ágnes azt is bebizonyítja, hogy Kisfaludy Károly képzőművészeti hobbjának, a professzionista irodalmár vasárnapi festegetésének, gyanús értékű amatőrkedésének páratlan fejlődéstörténeti becse volt. Persze, az újabb adatok, a feltárt távolabbi összefüggések se képesek Kisfaludy Károlyt festőként, grafikusként mesterré avatni, képei így se emelkedhetnek irodalmi művei mellé, ám művelődéstörténeti szempontból, a képzőművészetek korabeli produkciójához képest így is rendkívüli jelentőségű, amit az Auróra szerkesztője, illusztrátora, a „vészek” és a „nyugalmas teremtések” megalkotója teljesített.

Vayerné Zibolen Ágnes dr. igen szerencsésen oldotta meg kutatásainak összefoglalását. Nem osztotta fejezeteire Kisfaludy Károly művészi működésének különböző területeit, de folyamatosságában, változatosságában egységesnek mutatta be munkálkodását, s elhíthetően illesztette közéleti szereplésének egészébe. Nagyjából az életmű kronologikus kialakulásának menete szerint tárgyalta illusztrációit, festményeit nem feledkezve meg pályájának irodalomtörténeti szakaszairól. Így elkerülte annak látszatát, mintha Kisfaludy Károly életrajzában a különféle művészeti ágazatok művelése egymástól függetlenül, vagy — mint régebben hitték — egymás után ment volna végbe. A szerzőnek sikerült tudatosítania, hogy Kisfaludy Károly képzőművészeti termésében is akkor tapasztalható fejlődés, amikor az író és költő is in floribus dolgozott; akkor vált festőként, rajzolóként mind önállóbbá, amikor irodalmárként a legértékesebbet nyújtotta.

Vayerné legfontosabb trouville-ai nemcsak a művészettörténet tudományának hoztak gazdagodást, de szélesebb horizonton a magyar kultúrhistoriának is. Tőle tudtuk meg, hogy Moritz von Schwind részt vett az Auróra illusztrálásában, tőle kapott hangszúlyt Schnorr von Carolsfeld közreműködése. Igazi attribúciós remekelés Kisfaludy Károly „Boszorkányok tánca” című kompozíciójában a Goethe-illusztrációk elemeinek felfedezése, festményeiben J. Vernet, Füger, Wutky motívumainak a kimutatása, a zalaapáti Hanswurst-analógia bizonyítása stb. Talán csak az sajnálható, hogy a Művészettörténeti Füzeteknek ebben az 5. számában indokolatlanul kevés szó esik Kisfaludy Károly műgyűjtői (műkereskedői) tevékenységéről, arról, hogy ezirányú tevékenysége milyen értékeket hozott hazánkba, s hogy

* Kisfaludy Károly, az Auróra képszerkesztője és illusztrátora. Művészettörténeti Értesítő 1967. 3. sz.

Adalékok Kisfaludy Károly művészi pályájának alakulásához. A Petőfi Múzeum Évkönyve 7. sz. Bp. 1968.

Kisfaludy Károly képgyűjteménye A Petőfi Múzeum Évkönyve 8. sz. Bp. 1969.

Kisfaludy Károly „vészei” és „nyugalmas teremtései”. A Magyar Nemzet Galéria Évkönyve 6/1970.

Zibolen Ágnes milyen okosan fejtette meg a hagyományokban talált képek alkotóinak nevét. A korábbi részlettanulmányból több kész eredményt kellett volna átvennie ebbe az összegezésbe, hogy Kisfaludy Károly jellemképe árnyaltabbá gazdagodott legyen általa.

Két műtörténeti-esztétikai vitatéma kínálkozik a továbbiakban Kisfaludy Károly képzőművész tevékenységével kapcsolatosan alaposabb megtárgyalásra.

Az egyik a kompiláció méltányolhatósága vagy elvetendő volta, az, hogy van-e olyan művészettörténeti periódus, amikor ez is a fejlődés jele lehet, hol kezdődik az epigonság, mikor meríti már ki a plágium vádját? A magyar reformkor képzőművészetének kezdeti nehézségeiről szólván Vayerné is idézi Kazinczyt, ki a kulturálódás elősegítésére még az abguszok és copiák terjesztését is propagálta. Ki az a mai opartos művész, gesztusfestő Magyarországon vagy Japánban, aki kevésbé kompilál a kezdeményezőkhöz képest, mint Kisfaludy Károly J. Vernet-hez vagy Alexandre Noel-hez viszonyítva?

A másik: hogyan helyezkedik el Kisfaludy Károly a magyar történelmi festészet menetében, a különféle barokk, klasszicista, romantikus reminiscenciák alkalmazásakor? A műfaj fejlődéstörténetének kibogozása

— természetesen — nem annak a feladata, aki egy jelentős író festői és rajzoló tevékenységéről értekezik, de ez az írás felveti egy olyan műtörténeti áttekintés szükségességét, mely a történelmi tárgykörök művészi feldolgozásának termékeit a XVIII., sőt a XVII. századig visszamenően vizsgálat alá veszi mint a nemzeti képzőművészet utóbb bekövetkező felvirágzásának előzményeit, forrásait. E vizsgálódások során Kisfaludy Károly szerepe tanulságos összefüggések fókuszába kerülhet.

Vayerné Zibolen Ágnes Kisfaludy-dolgozata felhívta a figyelmet az újkori magyar képzőművészet kezdeteinek feltáratlan problémái iránt. Kétségtelenné tette, hogy még rengeteg vizsgálódás vár azokra, akik a múlt század első felének műtörténelmét hitelesen szeretnék megírni. A szerző példát mutatott arra, hol kell keresni a képzőművészeti közművelődés hazai előzményeit. S mivel szerzőnk további kutatási programját az almanachok, korabeli kiadványok, periodikák illusztrációs anyagának elemzése, eredetének meghatározása tölti ki, ennek az első vizsgadarabnak a sikere szaktudományunk újabb gazdagodását ígéri.

Pogány Ö. Gábor

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők

az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban, az *Akadémiai Kiadónál*, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488, az *Akadémiai Könyvesboltban*, 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

Э. ПОГАНЬ-БАЛАЖ:	МАНТЕНЯ и МАСТЕР MS	97
А. КИШ:	О новом эллинском художественном течении декоративных и прикладных искусств.	109

ИССЛЕДОВАНИЯ

И. ЦАГАНЬ:	Искусствоведческие отношения охрана памятника: Дом Grigely в Будапештской крепости	121
Г. САЛАЦ:	Жизнь и искусство художника Ф. Пацка	128
Р. СИЙ:	Ф. Бистраи Фаркаш, Арс Хунгарика, и Союз Венгерских Библиофилов	137

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Л. ЗОЛНАИ:	Вслед за пропавшей ренессансной фрески Будапештской крепости	144
Д. ПРОКОПП:	Макет Иштвана Ференци скульптур предхрамья базилики в Эстэргоме	147
П. М. КИШШ:	Письмо Шимона Холлоши к Отто Херманну	150
Д. РУЖА:	Данные к жизни Шандора Надь, живописца и художника-декоратора в Гэдэлле	152
М. ЛОШОНЦИ:	Аладар Балинт — кронист пешетских вернисажов	156

ОБЗОР КНИГ

И. Бибо:	Джордж Джэрменн: Гадик ривайвэл ин Юроп энд Бриттен: Сорсис, Инфлуэнсис энд Аидиас. Лунд Хамфрис. Лондон, 1972 ..	158
И. Кайэтан:	Мама... я хочу стать живописцем. Марк Шагалл: Моя жизнь. Издательство Гондолат. Будапешт, 1970	160
Г. Э. Погань:	Агнеш Зиболен: Карой Кишфалуди. Издательство Академии. Будапешт, 1973	161

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

POGÁNY-BALÁS EDIT:	Mantegna et le maître MS	97
KISS ÁKOS:	La tendance néo-hellénique du style des arts d'ornements et décoratifs	109

RECHERCHE

CZAGÁNY ISTVÁN:	Les données de l'histoire d'art de la restauration de la maison Grigely à Bude	121
SALACZ GÁBOR:	La vie et l'art de Ferencz Paczka	128
SZIJ REZSŐ:	Ferenc Bisztrai Farkas, Ars Hungarica et l'Association des Bibliophiles Hongrois	137

DOCUMENTATION

ZOLNAY LÁSZLÓ:	A la trace d'un fresque Renaissance de Bude disparue	144
PROKOPP GYULA:	Les maquettes d'István Ferenczy pour les statues au parvis de la basilique d'Esztergom	147
M. KISS PÁL:	La lettre de Simon Hollossy à Otto Herman	150
RUZSA GYÖRGY:	Renseignements sur la vie du peintre et artiste décorateur de Gödöllő, Sándor Nagy	152
LOSONCZI MIKLÓS:	Le chroniqueur des salons de Pest: Aladár Bálint	156

REVUE DES LIVRES

BIBÓ ISTVÁN:	Georg Germann: Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas. — Lund Humphries, London, 1972	158
KAJETÁN ENDRE:	Maman... je voudrais être peintre. Marc Chagall: Életem. Édition Gondolat. Budapest, 1970	160
POGÁNY Ö. GÁBOR:	Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly, Édition de l'Académie, Budapest 1973	161



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1974 • XXIII. ÉVF. 3. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1974

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

GERŐ LÁSZLÓ:	Magyar műemlékek	165
DUDÁS JENŐ:	A rajzoktatás módszere	172

KUTATÁS

ALPÁTOV, M. V.:	Robert Falk, a festő	214
CSEKIN-KROTOVA, A.:	Robert Falk leveleiben és baráti nyilatkozatokban	220

VITA

Pogány Balás Edit: Római szoborművek hatása a reneszánsz nagy mestereire című kandidátusi értekezésének vitája	
VAYER LAJOS opponensi véleménye	225
KÁDÁR ZOILTÁN opponensi véleménye	228
POGÁNY- BALÁS EDIT válasza	231

KÖNYVSZEMLE

Urbán Nagy Rozália: V. V. Majakovszkij plakátművészetéről	
Lyra Mundi: Majakovszkij, Európa 1973, Miniatur Maja- kovszkij, Kossuth 1973.	234
Aradi Nóra: D. Klingender: Art and the Industrial Revolution (London, 1968, Evelyn, Adams Mackay)	235
László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet: A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 1971.	239

TANULMÁNYOK

MAGYAR MŰEMLÉKEK

Amikor a magyar műemlékekről a FÉSZEK számára egy sorozat előadást vett tervbe Kollányi Ágoston barátom, ezt az ő legújabb két színes filmje vezette be. Arról volt szó, hogy ennek kapcsán ismertessem műemlékeinknek minél szélesebb skáláját. Ennek több útja-lehetősége között választhattam. Beszélhettem volna róluk a különböző épületfajták: várak, templomok, kastélyok, középületek, lakóházak, népi és ipari emlékek csoportjai szerint. Leírhattam volna őket a tájak: Balaton-környék, Duna-kanyar stb. kapcsán. De építészeti emlékeink bemutatathatók lennének úgy is, ahogyan nemrég Dercsényi Dezső tette, a CORVINA kiadásában megjelent szép könyvében: a magyar műemlékvédelem 100 éves fejlődését bemutató hármasság tagolásban. Az első világháborút megelőző munkák, a két háború közöttiek, végül a második világháború utáni csoportjaikban.

Nekem az lett végül is a feladatomban, hogy minél több emlékeinkre hívjam fel a figyelmet.

A magyar műemlékek építészeti múltunk legkiválóbb darabjai. Mik a jellemzői építészeti múltunknak, annak sokszázados fejlődése során, attól kezdve, hogy egyáltalán már építészetről beszélhetünk? Ez pedig elvezet a román kor emlékeiig.

De műemlékállományunknak ennél is korábbi jelentős darabjai a rómaiok emlékei. Talán először ezeket vegyük sorra. Legjelentősebb csoportjuk a II. római segédlegió székhelye, Pannónia fővárosa, Aquincum. E mintegy 100 éve feltárt romcsoport azóta is ott porosodott, a kecses kis múzeumépület és szellemesen megépített oszlopfolyosós kőtérről körülvéve. Kövei összerugdosva, szétdobálva. A bokáig, térdig alig erő falak láttán a nézőnek sok fantáziára volt szüksége, hogy belőlük egy-egy értelmes épületet összeállíthasson. Inkább elhitte, amit a vezető mondott róluk. Így volt ez az utolsó évtizedig, amikor a romterület nemcsak új kerítést kapott, de évről évre végzett rendszeres adatfeltárással, nemzetközi diáktáborok szervezésével, a romok konzerválásával ma mintaszzerű bemutatását látjuk a nemrégiben még lehangelő képet mutató együttesnek. Remélhetően hamarosan sor kerül a szomszédos ún. csigadombi római polgári amfiteátrum, a Nagyszombat utcai katonai amfiteátrum, valamint az egykori vízvezeték maradványai méltó bemutatására. Már is érdekes részleteket látunk a Meggyfa utcában, a Corvin Ottó utcában, a Flórián téren, és reméljük, hogy Óbuda nagyarányú most folyó rendezése nem lesz kicsinyesen szűkkeblű az e területen található-várható római maradványok bemutatása terén sem, hiszen ezek olyan ritka értékek, amikért nem is tudni mit adnának olyan települések-városok, amelyeknek nincs ilyen történelmi múltjuk, elődjük.

Jelentős és szép római maradványokat találunk még Szombathelyen a székesegyház, valamint a nemrég feltárt Isis-szentély körül. Székesfehérvártól nem messze, Tács-Fövenypusztán tekintélyes római kiasott romokat tekinthetünk meg, melyek az előbb említettekkel együtt a mai romkonzerválási eljárásainkat is példázzák, Hajnóczi Gyula építész tervei szerint.

A Keszthely melletti Fenékpusztán római táborfalai között egy ókeresztény bazilika romjai is fennmaradtak, és hasonlóan korai a nem messze fekvő Zalavár melletti

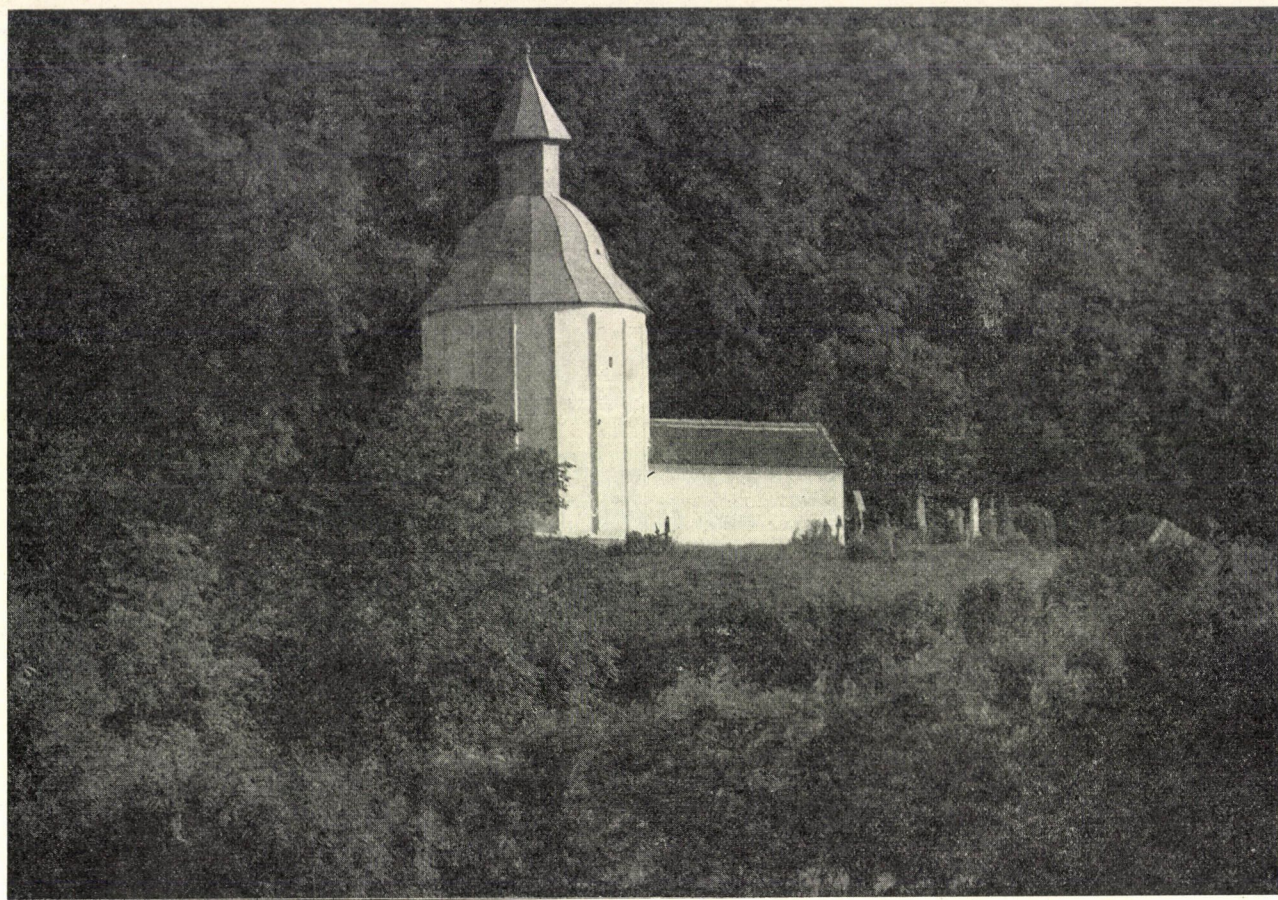
récéskúti bazilika háromhajós templomromja a frank Privina egykori székhelyén.

Visszatérve a magyar építészetnek románkori kezdeteihez, megállapíthatjuk, hogy azt nálunk nem tanúsítják olyan lakóházak, mint a francia Cluny, Vezelay és más városokban. Középületünk se maradt e korból, csak egyházi épületek. Kicsi falusi templomocskák, egyhajós kis cellák, vagy kis körtemplomok, de ezeknek tündéri sorozata: Velemér (Vas), Csempeköpács (Vas), Egregy (Veszprém), Váraszó (Heves), Vizsoly (Borsod), Szalonna (Borsod), Karcsa (Borsod), Magyarszecsőd (Vas), Kallósd (Zala), Nagyörzsöny (Nógrád), Mecseknádasd (Baranya), Sopronhórpács (Győr), Sopronbámfalva (Győr), Veszprémi Szt. György kápolna, Jáki kápolna, a számos balatonkörnyéki rom: a Dörgicsék, Fűzfő, Révfülöp, Ecsérpuszta, Szigliget-Avas, Tihany-Ápáti, Tihany-Újlak, Kisapáti, Látrány stb., rendszerint egy toronnyal vagy torony nélkül. Valamennyiüknél megejtő a tájba helyezéjük varázsa. völgyek, utak messziről vezetnek feléjük. Tőlük a környező terep kitűnően áttekinthető, azon uralkodnak.

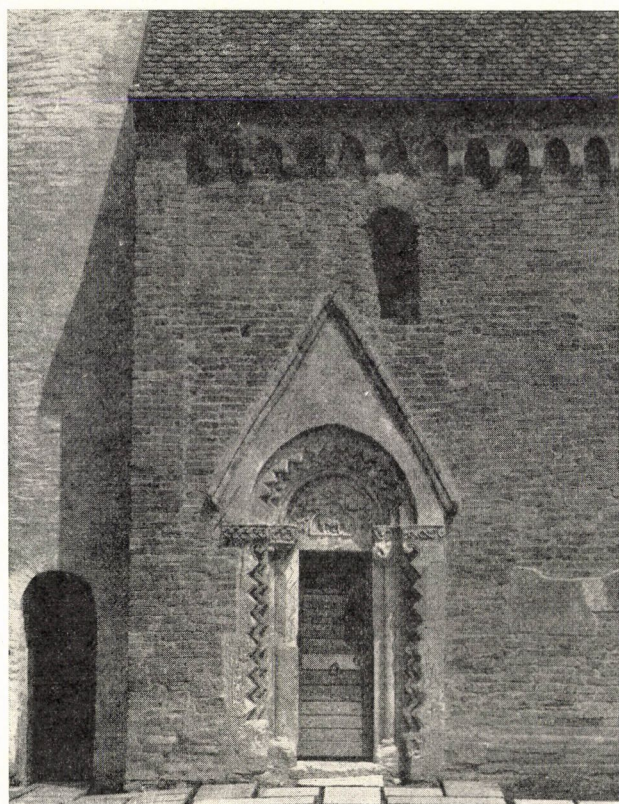
A következő csoportot alkotják a már lényegesen nagyobb, háromhajós, ún. nemzetségi templomok: Ják, Lébény, Ócsa, Zsámbék. Két homlokzati toronnyal. Egytornyú a felsőörsi prépostsági templom (Veszprém), és a falusi templomoknál szintén hasonlíthatatlanul nagyobb méretű a vértesszentkereszt (Komárom) bencés kolostor romcsoportja. Végül a harmadik csoportbeliek a legnagyobbak, az István király alapította bazilikák: Győr, Székesfehérvár (rom), Pécs (átépítve), Veszprém (átépítve). Már ezek elemzésénél szembeeső néhány vonás, ami a későbbi korok emlékeit is jellemzi. Mindenekelőtt az egyszerű térfogalmazás, a határozott tömegformálás, a tagolatlan homloksíkok, a szerényen kialakított nyílászárók és belső. Általában az egész emlékcsoporton látható ez a megejtő egyszerűség, nem ritkán magas művészi kvalitások mellett is (Pécs, Ják, Zsámbék). Remek kapcsolat a környező tájjal.

A bencés rend főmonostora Pannonhalmán máig őrzi kriptájában a korai román építészetet, mint a tihanyi apátság altéploma is (mellette a barokk kolostorépület pincéjében az ország legszebb lapidáriuma), és a szintén korán betelepült ciszterci rend bélháromkúti apátsága (Bélapátfalva, Heves m.). Premontrei építkezés a türjei (Vas) templom.

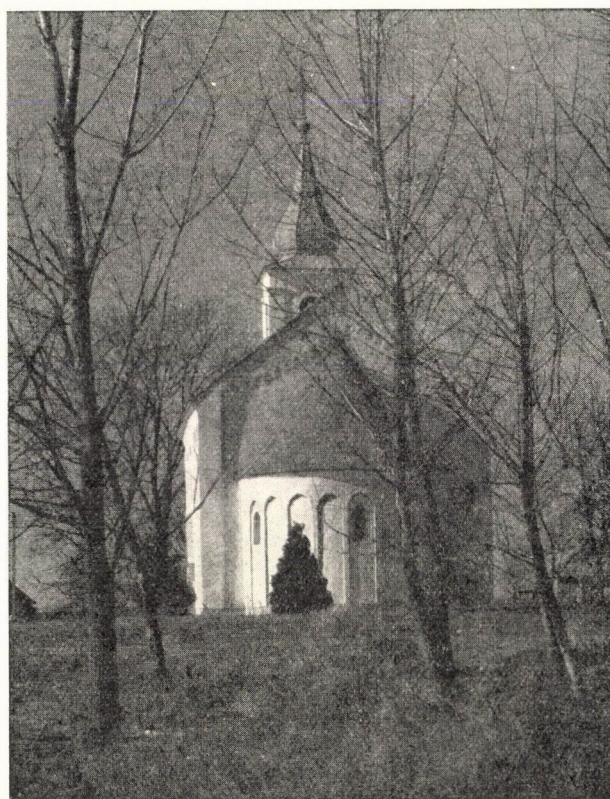
A román emlékeket időrendben a gótikusak követik. Az új stílusnak megfelelő vékonyabb támaszrendszerükkel, nagyobb nyílású ablakaikkal. Szép gótikus példák a budavári ún. Mátyás-templom, a pesti Belvárosi templom, a soproni ferences (bencés) templom, a Szt. Mihály templom, a kőszegi Szt. Imre templom, a Miskolc Avasi, a nyírbátori, sárospataki, egervári (Zala), Szeged-Alsóvárosi kat. és ref. templomok, továbbá Mátraverebély (Nógrád), Szécsény (Nógrád), Zalaszentmihály (Zala), Egervár (Zala), Gyöngyöspata (Heves), Isaszeg (Pest), Tereske (Nógrád), Nagyörzsöny-Bányász (Nógrád), Andocs (Somogy), Sopronbámfalva templomai. A román koriakkal együtt ezeket is érdemes felkeresni, nem egyben jelentős középkori falfestmények maradtak fenn.



Kallósd (Zala megye). Román kori templom



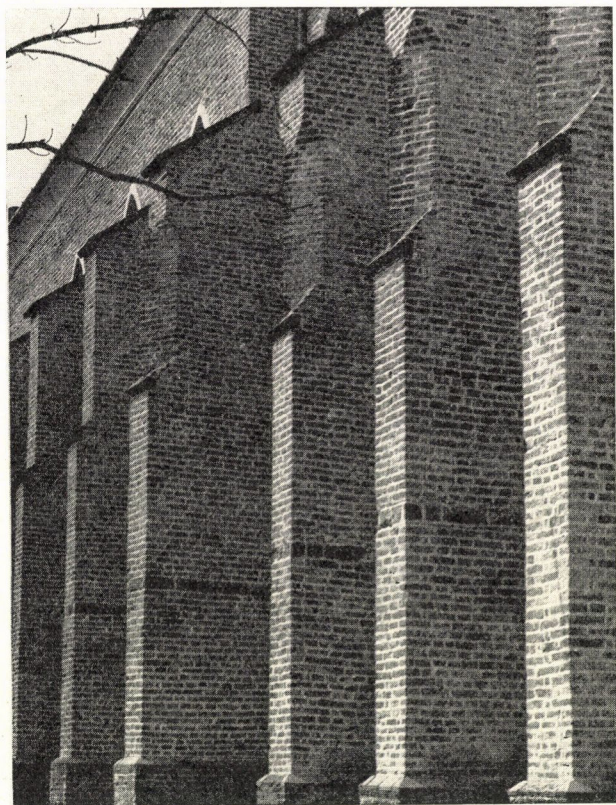
Csempeszkopács (Vas megye). Román kori templom, részlet



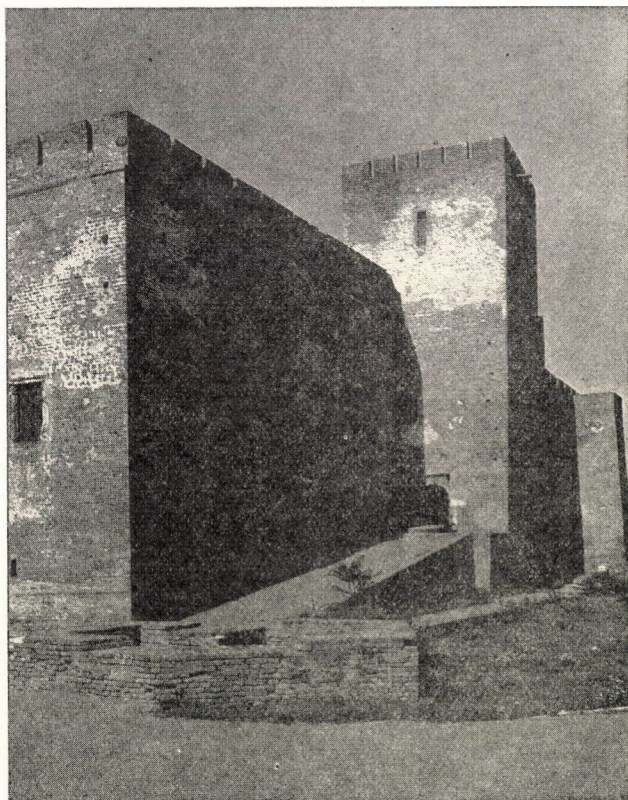
Magyarszecsőd (Vas megye). Román stílusú templom



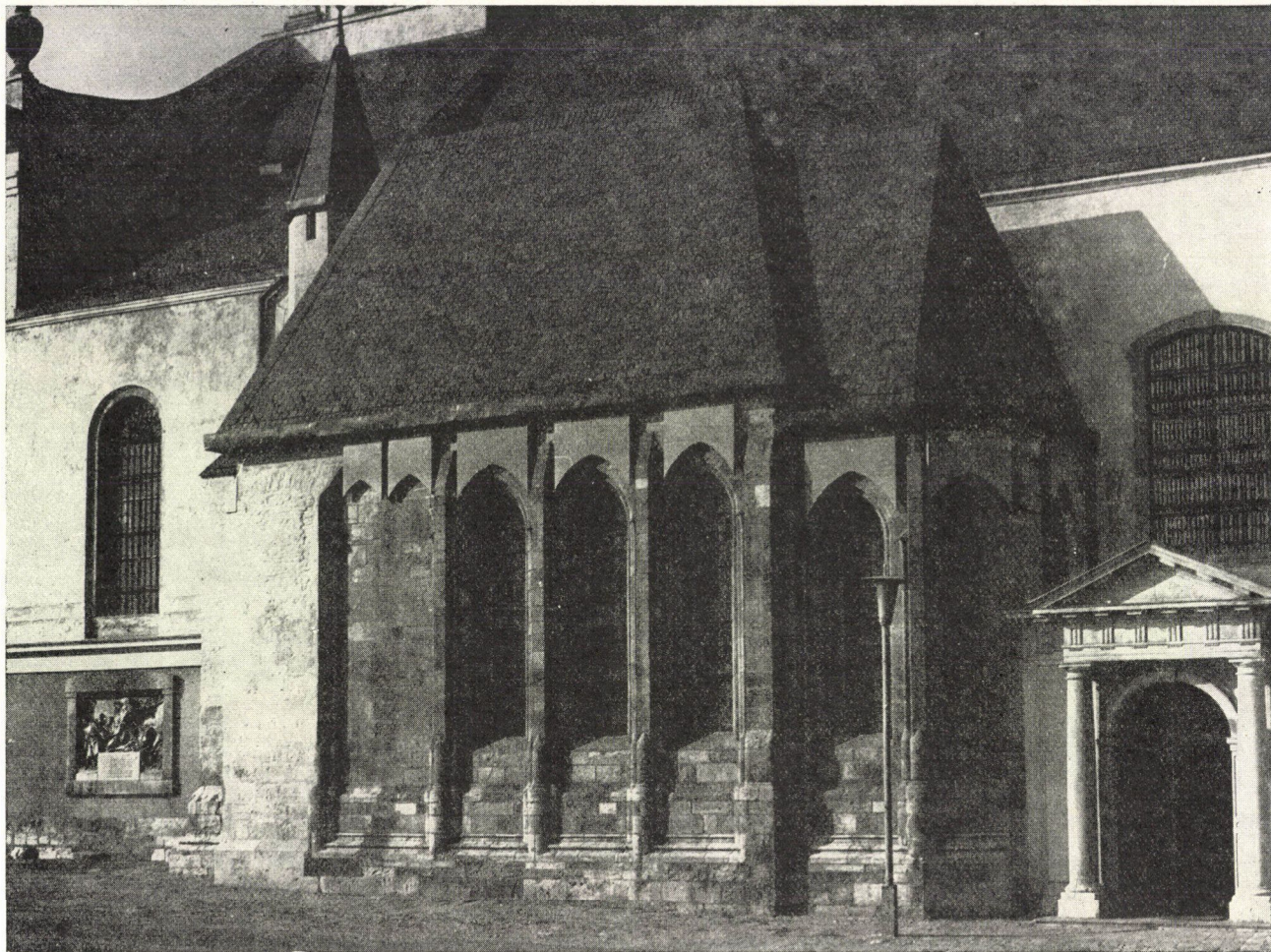
Isaszeg (Pest m.). Gótikus tpl.



Egervár (Zala m.). Rk. tpl.



Gyula, Vár



Győr, Hédervári-kápolna

Középületeink a gótikából sem maradtak, de a polgárházak építései elég adatunk van a budai lakónegyed házaiból, ahol már 43 gótikus ülőfülkés kapualjat ismerünk, és sok homlokzati és más részletadatból összeáll az egykori lakóház képe. Gótikusak a budai középkori királyi palota helyreállított részletei, köztük a nagyterem. Végül ilyen részletek ismertek Sopron, Győr, Pécs, Székesfehérvár történeti városmagjaiban is. A másik királyi palota, a visegrádi is sok gótikus részletet tartalmaz. Különösen figyelemre méltók kútjai, melyeket Szakál Ernő szobrászművész restaurált kitűnő érzéssel és tudással, hasonlóan a Garák siklósi várkastélya zárt erkélyéhez.

Ha már említettük a budai, siklósi várakat, soroljunk fel néhány királyi várat, köztük a román korban már meg kellett volna említenünk az esztergomi, visegrádi lakótornyokat. Királyi várak még Diósgyőr, Tata, Várgesztes (Komárom), Gyula. Magánföldesuri várak: Szigetvár, Kőszeg, Eger, Sümeg, Sárospatak, Boldogkő, Kislána, Csesznek, Várpalota, Hollókő, Füzér, Márvár (Baranya), Simontornya (Tolna), és ez az a kor, amikor a városok védelmére is falakat építenek: Buda, Sopron, Pécs, Kőszeg, Veszprém, Esztergom, Eger, Győr, melyek a várakkal együtt a középkori várvédelem példái, és amelyek majd mind csak nemrég jutottak a régtől áhított gondozáshoz. Ennek során végzett feltárások sok új adatot eredményeztek. A feltárt eredeti anyagnak régebben szokásos múzeumba vitele helyett a helyszíni bemutatása, helyükre visszahelyezése, az ún. anasztózis is új élményeket ad.

A műemlék értékének egyik fő tényezője művészi volta, rangja. Másik fő tényezője történeti értéke, tanú-

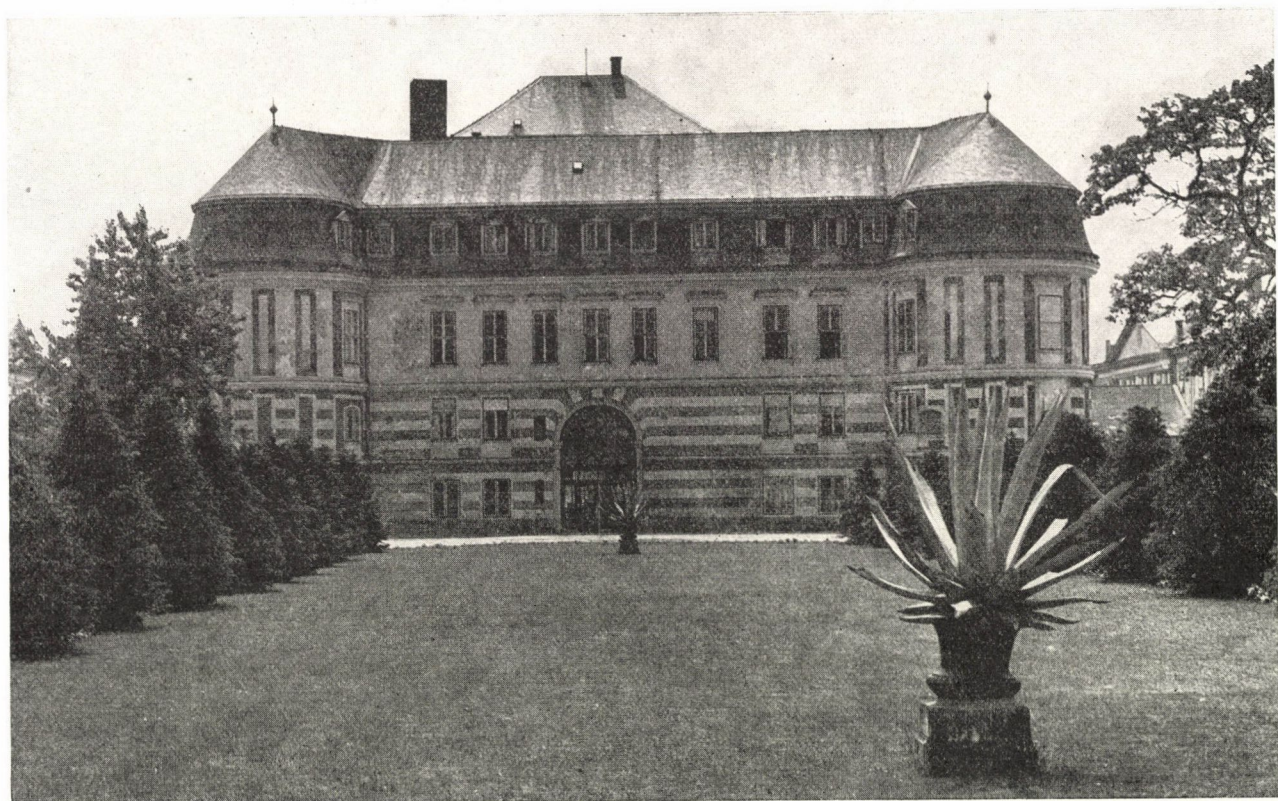
sága. Utóbbi értékének fokozott hangsúlyozását szolgálja az a kívánság, hogy ne készüljön hamis műemlék (archaizálás), és ahol új kiegészítésre mégis szükség van, ott az a régítől elválasztható, megkülönböztethető legyen. E nemzetközi megegyezésekre alapuló eljárásokat tanulmányozhatja az érzékeny szemlélő, amikor a magyar emlékeket meglátogatja Budán, Visegrádon, Diósgyőrről, és külföldön is, ahol azok talán bátoratlanabb, itt-ott kéte-sebb eredményeket fognak mutatni, és csak ritkán olyan kitűnő példát, mint amilyen a római Villa Papa Giulio.

A hazai gótika körében nekem külön is kedves emlékre hívom fel a figyelmet, a nagyvázsonyi Szt. István templomra, fehér meszelt falaival, sötétbarna barokk oltáraival különös szépség. Hasonlóan harmonikus az erdő sarkában konzervált pálos kolostorom. De gótikus élményt ad a soproni ferences templom Káptalan-terme, és a nemrég helyreállított Hédervári-kápolna a győri székesegyházban. Az egri várban is gótikus árkádsor szabadult ki az egykori püspöki palotában, és a gótika kel életre a székesegyház Dóczi Orbán kancellár korát idéző szellemes konzerválásában.

De Egerben éppen otthon vagyunk, hogy az újkor barokk stílusával ismerkedjünk, amelyben országunk legtöbb emléke készült. Persze még közben volnának a reneszánsznak — Itálián kívül más területen nem található — firenzei finomságú emlékei, mint az esztergomi Bakócz-kápolna, a Pest-Belvárosi plébániatemplom két remek pastoforiuma, a visegrádi Mátyás-kút, valamennyi a XV–XVI. század fordulója körüli, de sajnálatosan töredékesek, mint ahogyan azt a Budapesti Történeti Múzeum reneszánsz termében kiállított pazar darabok példázzák. Ritka érdekességük a sárospataki Öreg-



Edelény (Borsod m.). Barokk kastély



Kőrmend (Vas m.). Batthyány-kastély



Kőrmend (Vas m.). Batthyány-kastély, barokk lépcsőház



Bajna (Komárom m.), klasszicista kastély

torony Perényi-féle reneszánsz részletei, valamint Pácin (Borsod), sgraffitos kis, eldugott kastélya. De reneszánsz jellegűek a kékedi Melcer-kastély, (Borsod) és Monok (Borsod), valamint Egervár (Zala) várkastélyai is.

Nem bánt kevésbé mostohán történelmünk a török emlékekkel sem, pedig az egri, érdi minaretek, a két pécsi dzsámi, a budai fürdők medencéi, kupolái magasan fejlett építészeti kultúrát bizonyítanak a más gyökerekből táplálkozó iszlám ízlésben.

Nálunk a barokk építészet az ellenreformációt vezető jezsuita rend építkezéseivel kezdődik és más rendekkel (minorita, szervita, trinitárius, kapucinus, kamalduli) karöltve százszámra emelkednek a barokk templomok, plébániák, szerényebb iskolák, polgárházak, de megjelennek már a középkori várkastélyokkal szemben a fokozott lakóigényű és önállósult kastélyoknak egész sorai Edelény (Borsod), Fertőd (Sopron), Szirák (Nógrád), Acsa (Pest), Szécsény (Nógrád), Tata (Komárom), Pápa (Veszprém), Pétervására, Hatvan, Gödöllő, Ráckeve, Pécel, Körmen, Sárospatak, Bükk, Sümeg, Fertőrákos stb.

A barokk templom-tömegből kiemeljük a soproni Szt. György templomot, a kalocsai, székesfehérvári székesegyházakat, Sátoraljaújhely, Sümeg (Maulbertsch), Vörösberény (Dorffmeister), Tihany (Hebenstreit), Eger, Székesfehérvár-Szeminárium, Gyula, Csorna, Szentgottárd, a pesti Egyetemi templomokat.

A barokk az első kor, melyben már nagyobb városrendezési koncepciókkal is találkozunk, amilyen az egri Líceum és Székesegyház elrendezése, a szombathelyi püspöki palota és környezete. Kitűnő városi paloták épülnek, mint a budai Batthyány-palota (I. Disz tér),

Erdődy-palota (Táncsics u.), a pesti Péterffy palota (roo-éves vendéglő), Veszprém, Szombathely püspöki palotái. Korban ide tartoznak a festett mennyezetek: Szezsimon (Borsod), Szenna (Somogy), Megyaszó (Borsod), Hódmezővásárhely, Nádújfalu (Heves), Csenger (Szatmár), Csengersima (Szatmár).

Itt kellene a település-méretű történelmi architektúráról is szólni. Ezek is rejtenek, rejthetnek érdekességeket alapformáikban: a szeres-, szöges-, kertes-ólas-, telepédesi rendszereikben. És ha városaink a nyugatról érkezőknek csak falvaknak tűntek valamikor, a keletről jövőek annál többen láttak bennük várost. Védettnek minősülő városainkban, városmagjainkban van kétség-telenül a legnagyobb számú műemlékünk. Legtöbbször azonban ezek sem jelentenek kiemelkedő építészeti értékeket. Inkább a különböző értéket—atmoszférát, amit elősegít a megőrzött középkori település-szerkezet: utcák, terek, telekosztások. Az utcák méretei, görbületei, a beépítési vonalak és módok, közök és arányok, ennek az összetevői. Ezek mind érdemesek figyelmünkre. Szentendre védett együttesében pl. nem kizárólagosan csak a barokk ortodox templomok: a Blagoveszenszka, Preobrazsenszka, Pozsarevaczka, Csipovacska, a szerb püspöki templom épületei, a főtéri kereszt, a kétablakos rokokó ház, a nagyobb kereskedők-háza, a múzeum későbarokk épülete, nemcsak a kicsiny közök, síkatorok, kovácsoltvas kapuk, rácsok, nemcsak a dombon emelt, különleges barokk kálvária a védendő értékek. Hanem mindezek összessége, a településnek a Duna menti dombokon hullámszó, valóban festői együttese, amelyet még nem rontott el a modern város rosszul értelmezett *sine qua non*-ja, a nálunk „magas-ház”-nak becézett felhő-

karcoló és az elektromos fényreklám. Helyettük viszont van patakok, vízpart, fák, kertek, falak és rácsok, tetők és kapunyílások, és egy „rendezettség” merevsége helyett, változatos, a helyi adottságokat érzékenyen követő egymás mellé rakódottság. Mindez némelykor rendezetlenül hat, de érdekes, változatos halmazt ad, amit mindig is megértettek, amihez mindig is vonzódtak a művészek. Probléma persze a túlzott védelem is, mely a fejlődést meggátolja. Az ilyen együttest nemcsak fényképezni, festeni kell, de abban lakni is. Ezt kell jó érzékkel lehetővé tenni.

A barokk után külön is fel szeretném hívni a figyelmet egy nekem kedves, de rövid 20 évig tartó periódusra, a XVIII. század végi későbarokkra, amit „copf”-nak is nevezünk. Ennek erőteljes hatása már mentes a barokk lágy vonalvezetésétől, kidudorodó, behorpadó hullámzásától. Mégis, még nem száraz, mint a később következő klasszicizmus, és nem is olyan finomkodó. Hazai későbarokk építészetünket vérbő tagolás, erőteljes árnyékhatásokra törekvés jellemzi. Mindez az egyszerű tömegképzés, a díszítőelemek mértéktartó alkalmazása magyar jellegzetesség. Példái a Buda, Országház u. 5., Apród u. 1–3. (Semmelweis-ház), Szombathely, Anreith háza; Székesfehérvár, püspöki palota; Hejce (Borsod), Bükkösd (Baranya), Noszvaj (Heves) kastélyai.

Nem a történeti stílusok a meghatározói és jellemzői népi építészetünknek, melyre vonatkozó adatgyűjtés az egész országra kiterjedően és rendszeresen csak néhány évtizedre tekinthet vissza. Köztük is kiemelném a helyreállított turistvándi vízimalmot (Szabolcs), a hortobágyi hidat és csárdát, a keszthelyi uradalmi épületeket, ill. malmot, a nemesvámosi (Veszprém) csárdát, a nevezetes préházakat Alsóörs, Badacsony, Szentgyörgyhegy, Szigliget, Akali, Győrök stb., a fertőrákosi, tatai malmokat. Már falvaink között is vannak védettek, mint Tihany és Hollókő. Látványosak szabadtéri néprajzi múzeumaink Zalaegerszeg, Szentendre, Szombathely hangulatos együtteseivel.

A barokkot a XIX. század első felében a klasszicizmus váltja fel, mely kisebb kiülését, finomabb tagozatokat alkalmaz. Az épülettömeget sem tagolja annyira fel. Jellegzetes a középső előcsarnoka, mint a budapesti Nemzeti Múzeumnál és számos kastélyunkon: Fót, Dég

(Fejér), Lovasberény (Fejér), Bajna (Komárom), Alcsut (Fejér), Csákvár (Fejér). Sok a kismemesi kúria is, hasonló, oszlopos-oromzatos ámbitussal, amilyen a budai Budakeszi úton ismert Csendilla vagy Nagykőrös, Dabas kúriái. Klasszicista stílusban épülnek városaink első bérházakos házai: Sopron, Pécs, Szeged és a Pesti Szépitő Bizottmány által szabályozott új Duna-parti városrész. Az építészet feladatköre bővül, a városi, megyei hatóságok számára új székházak szükségesek (Miskolc, Szekszárd, Pest, Debrecen), klasszicista stílusban épül a debreceni ref. kollégium, a pécsi Leonardo da Vinci utcai Könyvtár. A korábban túlnyomó többségű egyházi épület mindjobban háttérbe szorul, csak az egri, esztergomi, pesti bazilikákra hivatkozhatunk. Ezekből is a pesti már átvezet az eklektikába.

A század közepén megint egy rövid, 20 éves új stílusperiódussal találkozunk, a romantikával. Keleti inspirációi a középkori múlt felidézésével keverednek. Főti templom együttese Ybl-től, a pesti Vigadó Feszltől és a Dohány utcai zsinagóga Forstertől. Néhány szép bérház Sopronban Handlertől, a Pest-Szt. István téri Wieser-ház ilyen romantikus épületek, de találkozunk vele Győrött, Pécsen és más városainkban is. Már a barokkban meg kellett volna említeni a név szerint is ismert tervező építészeket, mint Péchy Pollack, Hild, Zitterbart, Brein. De csak 1860 után, a koraeklektikától kezdődően találkozunk immár hazai képzésű mesterekkel, amilyen Ybl, Feszl, Steindl, Lechner, Lajta.

A koraeklektika még nyugodt ritmusú építészeti Szeged egészének, a pesti Sugárútnak arculatát adja. Most kezdődik egy újabb lendület a magyar építészetben, aminek a Halászbástya, a Parlament legjobb kifejezői.

Végül a legújabb kort iniciáló szecessziót említjük, benne Lechner Ödön munkásságát, és végül a modern építészet kezdetét jelentő Lajta Béla műveit, a budapesti Martinelli téri ún. Rózsavölgyi-házzal, a Vas utcai iskola kitűnő épületeivel. Legújabb építészetünk kiváló alkotásait újabb monográfiákból és könyvekből eléggé széles körben ismerhetik meg, akiket a mai építészet arculatának alakítása érdekel.

GERŐ LÁSZLÓ

A RAJZOKTATÁS MÓDSZERE

BEVEZETÉS

Az alábbiak nem óhajtanak vitát provokálni. Itt pusztán pedagógiai tapasztalataimra épült vezérfontalat közlök, mely az elődök évszázados gyakorlatán alapult. 40 éves kísérletező, értékelő, lemérő, ellenőrző gyakorlat tapasztalatait foglaltam össze, melynek célja és módszere, sorrendisége, mennyisége, milyensége stb. stb. a célkitűzés elérésében eredményeket hozott, amiatt rögzítését a közösség számára a jövővel szembeni kötelességemnek tekintem.

Elöljáróban, s a félreértések elkerülése érdekében engedtessek meg egy-két megjegyzés.

A művész, a költő alkotó tevékenység nem tanítható. De alkotás nem jöhet létre szakmai, mesterségbeli tudnivalók nélkül, amelyekkel az alkotó dolgozik. Mint a zenében, építészetben stb., a festészetben is, grafikában is felmerül a szakmai alapismeretek kérdése. Az ábrázoló közlésmód egyidős talán az emberrel. A realista szándékú, természetű ábrázolás állandóan ismétlődő jelensége a művészettörténetnek. Éppen ennek az ábrázoló készségnek megszerzése a művész alapfokú felkészülésének is egyik célja. Bár a megtanulható tudás még nem művészet, de ezen keresztül vezet az út az alkotáshoz. Ez a görögöktől napjainkig elengedhetetlen volt, és stílustól, divattól, irányzatoktól jóformán független. S néha olyan „száraz”, mint az építész tanulmányai elején a matematika, a statika, az ábrázoló geometria, a kémia, a geológia stb. Az alábbiakban ezen „szakmai alapismeretek”-ről lesz szó, méghozzá átlagos képességű növendékanyag feltételezésével. Egy átlagos képességű növendék az alábbi módszerrel megtanulhat „jó” fejet, „jó” aktot rajzolni és kb. 4–5 év alatt, heti 20 munkórát számolva, eléri az itt bemutatott eredményt. De miért mindez, ha nem művészi pályára készül?

Irodalmat, zenét sem azért tanul mindenki, hogy művész legyen. A tehetség mértéke és természete szabja meg, hogy ki hova jut ezzel a stúdiummal. Mindenki számára fontos a rajzolni tudás, főleg az integrális ember kialakítása szempontjából. Köztudott, hogy képzeink túlnyomó többsége látásunk útján keletkezik, tehát vizuális úton jutunk leginkább a valóság megismeréséhez. „Ezt a megismerést úgy tudjuk serkentően elősegíteni, ha rajzolás útján a látványban közlő minőségek és viszonylatok meglátására találunk. Részben ettől függ képzeink minősége és fogalmaink színvonala. A látott dolgok értelmezése, tudatba emelése, a képzetalkotás megművelése, a gyarapodott látásképesség az emberi műveltség elsajátítására, befogadására, sőt újabb megismerésekkel való gyarapítására is alkalmassá tesz. A rajzolás az egyetemes értelem egyik edzésformája.” Az alábbi stúdiumok fokozatain átment művészethezért nem ártott a megismerés logikus felépítettsége. Ezt tanulták kezdő korukban pl. Kerényi Jenő, Szentiványi Lajos, Szabó Vladimir, Paizs-Goebel Jenő stb. A fiatalabbak közül Raszler Károly, Szilvitzky Margit, Vertel József, Juris Ibolya, Böhm Lipót, Zala Tibor, Gacs Gábor, Szinte Gábor stb. Lényegében majdnem ugyanezzel a módszerrel tanultak a régiek is. A stúdiumok után arra mentek, amerre akartak.

A TANÍTÁS CÉLJA

Cél és a feladat, hogy a térábrázolás folytán megismeressük a növendéket a látszati elváltozásokkal (tapasztalati távlatlan), azok törvényszerűségeivel (lineáris, tónus, szín, légperspektíva), a tónusátmenetek mintázó, formát érzékeltető szerepével, árnyékképződések (ön- és vetett) összefüggéseivel. Felhívjuk a növendékek figyelmét a forma és tartalom egységére, a mutatkozó különbségekre, valamint a forma elsőbbségére, mely hordozója a színnek, tónusnak stb. A vonal, a szín stb. szerepének megismertetése. A kifejező eszközök szintézise, a művészet szerepe stb. megismertetése, a kifejezés szolgálatába állított képelemek harmonikus rendjének, a kompozíció fogalmának megértése. Mindezen célkitűzések megvalósítása közben, a tanítás menetében fontos szerepet játszik az egyéni intuíciónak, alakítóképeségnek, az akarati, jellembeli, erkölcsi motívumoknak, az indulatnak, szenvedélynek jelentősége, igaz, helyes képzetek nyújtása, a fogalomalkotás elősegítése, ítéletre, következtetésekre való képesség gyakorlása. A jelenségek iránti vizuális érzékenység felkeltése és elmélyítése, a jelenségekben rejlő összefüggések meglátatása, törvényszerűségeinek felfedése, elemzése.

A TANÍTÁS MÓDSZERE

Módszerünk a tervszerű eljárások kimunkálása meghatározott cél érdekében, igazodva a növendékek képességeihez és előképzettségéhez. A szokványos eljárásokon kívül a tárgy természetének megfelelően, vagy a növendéknek az ismeretekhez való viszonya szerint más-más eljárásokat alkalmazhatunk. A megértetés részletező, elemző és összefoglaló módokon történik (módszer lehet deduktív—szintetikus, induktív—analitikus), lehet a módszer végül empirikus, mely utóbbi főleg a látszati elváltozások megmutatásánál nélkülözhetetlen. E módszerek érvényesítése a pedagógiánkban nem csupán arra való, hogy velük az értelmet tapasztalattal világítsuk meg, hanem arra is, hogy a kitűzött cél elérésének könnyebbé tétele érdekében csoportosítsuk a tanítás anyagát.

E módszertani eljárásokat alkalmazó pedagógus rossz mestere foglalkozásának, ha dogmaként kezeli ezeket, ha mechanikusan alkalmazza. A jó pedagógus számára minden növendék egy-egy külön világ. Ennek megfelelően alakítja, alkalmazza módszerét, amit hajlékonyság, rugalmasság jellemezen.

[(Amiként a képszerű megismerés több fokozaton megy keresztül és vezet az elemítől a bonyolulthoz, azonképpen a pedagógiai) módszerünkben a fokozatosság elvét kell követnünk.]

A korrektúrában nem támaszkodhatunk csupán megérzéseinkre, hanem azt is határozottság, következetesség, felépítettség és logikai alátámasztottság kell, hogy jellemezze. — A hibaelemző módszeres korrektúrák révén tisztázódhatnak a bírálatnak döntő szempontjai és a hibák kijavításának sorrendisége a növendék számára, midáltal maga is képessé válik mind a saját, mind mások munkáinak

kritikai taglalására, az ejtett hibák önálló feltárására és azok kiküszöbölési módjára és a rajz továbbfejlesztésére. Emellett és ezeken túl nyílik alkalom a korrektúrának olyan fokú és jellegű megnyilvánulására, amely már az alkotói tevékenység segítésévé válhat.

ATANANYAG FELÉPÍTÉSE

- I. Mértani testek, testcsoportok (szögletes és forgástestek és pedig: kocka, hasáb, gúla, henger, kúp, gömb, körgyűrű stb.), ezekre emlékeztető nagyméretű használati tárgyak, majd kisméretű használati tárgyak, preparált állatok, csendéletszerű beállításokkal (kompozíciós jelleggel) befejezve.
- II. Fejrészek, anatómiai és gipszfej
- III. Koponya élőfej
- IV. Kéz-, lábfej, torzó, izomfigura, gipszöntvények után. Akt és ruhás figura (alap- és terpeszállás, kontrapoztos, ülő és fekvő.)

AZ ELSŐ ÓRA

A célkitűzés és tananyag szóbeli ismertetése után tájékoztató rajzot készítettünk (korrektúra nélkül), mely keresztmetszetet ad a növendékek tudásáról, képességéről. Ezután: előadás arról, hogy milyen feladatsorokon keresztül jutunk el a célhoz, miért kezdjük a kockával stb. (Párhuzam a matematikai, zenei stúdiumokkal vagy egy ház építésével (alap ásása, falrakás tégláról téglára stb., végül tető).)

I. A mértani testek stb.-hez szöveg:

Előadás a látszattani rajz fogalmáról, szerepéről, a renaissance perspektíváról (alapsík, horizontsík, főtér és enyészési pontok), az átlók térosztó szerepéről, fény és árnyék elosztásáról, az árnyékelválasztó (melyek egyben árnyékvetők) élek meghatározásáról. Centrális világítás esetén a fényforrás és annak az alapsíkra (padlóra) vonatkoztatott vetületi pontja, valamint a test ön- és vetett árnyéka közötti összefüggéséről. Függőleges és vízszintes párhuzamos egyenesek árnyékvetődésének törvényszerűségeiről. A látszattannal kapcsolatos elméletek gyakorlatban való igazolása, illusztrálása stb.

A tárgyak helyes arányainak, felépíttességének (szerkezet), összefüggéseinek megvilágítása mellett elsődlegesen a térszemlélet kifejlesztése, a látszati elváltozások iránti érzékenység felkeltése, kimunkálása és a tapasztaláson nyugvó törvényszerűségek tudatosítása itt a cél. Ennek elérése érdekében mindig jó világítás mellett és egyszerre való jó láthatási viszonyban kell lennünk a modellel és rajzunkkal egyaránt (normál látó kúp), hogy a tárgyat kellő távolságban egészében szemlélve annak alakját és arányait könnyen felfoghassa, rajzát a térbeli modellel összehasonlíthassa a növendék. — A térben való tájékozódóképesség fejlesztése érdekében szükséges ellenőriztetni az arányok helyességét mérések útján, az érzékelhető, látható, alapvető élek irányát többféle módon, a csúcspontokat az elől levő függőleges élre való bevetítés által, valamint átlók segítségével, mert csak így győződhet meg a növendék teljes biztonsággal és önállóan érzékelésének helyességéről és juthat el a biztonsághoz, pontossághoz. A segédesszközöket és eljárásokat azonban mindenkor csak ellenőrzésre használhatja, mert azok nem helyettesíthetik természetes téri tájékozódását, hanem csak helyesbítik. Ezen kontrollok elsajátítása, végrehajtása teszi lehetővé, hogy majd tanári segítség nélkül, magára hagyva is ki tudja küszöbölni esetleges ejtett hibáit vagy igazolni rajzának helyességét.

Már a kocka elhelyezése és méretének megállapítása a papíron egyúttal = „kompozíció”, így később nem fordulhat elő, hogy: „nem fér rá az akt lába a papírra”.

Az álló és fekvő helyzetű mértani testek egyre bonyolultabb beállítását előbb árnyék nélküli, szerkezeti (kontúros), nappali szórt fény melletti rajzolódása útján, majd árnyékolt rajzok készítését, centrális világítás mellett végeztetjük.

Ugyanez vonatkozik a ferde helyzetű szögletes testekre is.

Előadás a kört befoglaló négyzet átlóinak és oldalfelezőinek szerepéről, látszati képéről, valamint a forgástestekről (henger, kúp, gömb stb.) általában. Az álló és fekvő forgástestek árnyékelválasztóinak, ön- és vetett árnyékának képződéséről centrális világítás mellett (vonalasan és árnyékolva).

Ugyanez vonatkozik a ferde helyzetű forgástestekre is. Nagyméretű használati tárgyak szerkezeti rajza és tónusos megoldása. Kisméretű használati tárgyak (máztalan és mázas edények, üvegek, fémtárgyak stb.) szerkezeti és tónusos rajza, csendéletszerű beállítások vázolása, tónusos megoldása előbb egyszerű háttérrel, majd drapériával kompozíciós kísérletek szempontjából.

Preparált kisméretű állatok és madarak szerkezeti rajza, majd árnyékolva.

II. Fejrészek vázolása

BEVEZETÉS

Manapság általában viszolyognak a gipszöntvényektől, mint ami száraz absztrakció az étellel szemben. Pedig nagyon célravezető az alkalmazása, mert a tónusértékek megállapítása, törvényszerűségeinek megfigyélésénél nem zavarja a tanulót az arc elszíneződése, mivel homogén fehér alapszínű, azonkívül nem mozog, mint az élő modell. Egy építészhallgató sem szárnyal, mikor vektoranalízist, differenciálegyenletet stb. tanul a matematikából, vagy a zenész a skálázásban.

Az emberi fejrészeknek és egészének formai és szerkezeti felépíttességének megismeréséhez a fejrészek, anatómiai és gipszfej tanulmányozásán keresztül vezet az út. E tanulmányok elsődlegesen formai jellegűek, a formával való ismerkedést szolgálják és a forma megvilágítására nevelnek. A formai megoldások sohasem lehetnek sematikusak, hanem a modell sajátos formáit tükrözik. Szakmai előképzettség hiányában vagy annak fogyatékos volta miatt absztrahált fejrészeket, klasszikus fejeken veheti kezdetét a stúdiumsorozat, annál is inkább, mert azok mozdulatlanságuknál fogva és szabatosan fogalmazott kész formáikkal könnyebbéget jelentenek a kezdő növendék számára s továbbá, hogy a szín sem játszik még szerepet, és felfrészése folytán a tónus átmenetét könnyebb visszaadni.

Anatómiai fej vázolása különböző nézetből, szerkezeti összefüggéseinek érvényesítésével.

Fej vázolása különböző nézetből klasszikus, görög, római vagy renaissance gipszöntvények után. Egy-egy megoldása természetes nagyságban, a karakter és mozgás szem előtt tartásával.

III. Élőfej

Az élőfejhez, annak csontrendszeréből eredő elsődleges karakterének, formarendjének és szerkezeti felépíttességének tanulmányozására a koponya szolgál alapul.

Koponya vázolása különböző nézetből, majd 1—1 megoldása teljes tónusban. E feladatkör az emberi fej szerkezeti felépíttességének megismerését célozza, meghatározva annak helyes arányait, karakterét.

A fejtanulmánynál a kezdő általában hajlamos arra, hogy idő előtt merüljön bele a részletekbe, illetve azokból indul ki, mielőtt még azt tömegében, mozdulatában, arányaiban felépítette volna. Rajzának módszeres helyes felépítésére és feladatának egészben-látására való nevelés a pedagógia egyik legnehezebb feladata, és ezért mind-

végig ez legyen elsődleges fő követelményünk. A továbbiakban szigorúan ügyelnie kell a növendéknek a fej formájának szerves felépítésére, szerkezeti szabatosságára és a részletformáknak egymáshoz és az egészhez viszonyított arányosságára. A tónus kezdetben csak formajelző szerepet töltsön be, s majdan felkészültségétől függően térhet át a tónusviszonylatok elemzésére és feladatának fény-árnyban való megjelenítésére.

Előfej vázolása különböző nézetből, valamint beható tanulmányozása, mozdulatának és karakterének visszaadásán túl szerkezeti és formai szempontból. Megoldása teljes tónushatásban (term. nagys.).

Az előfej korrektúrájánál a már korábban érvényesített szempontok mellett, azokat újabbakkal kiegészítve — rá kell irányítanunk a tanítvány figyelmét annak egyedi mivoltára, jellegzetes fejalkatának, arcformájának az általánostól való eltéréseire, esetleges aszimmetriájára, tengelyferdeségeire és az ebből adódó sajátos arckifejezésére.

IV. évfolyam

„Tanulmányi anyagát a torzós és izomfigura stb. után az élő emberi test és részei alkotják. Az akt-tanulmányok során ügyelni kell arra, hogy a beállítások a lehetőséghez képest felöleljék az öreg és fiatal, férfi és női modellek tanulmányozhatóságát. A mindenkor beállítás az év folyamán semleges háttér előtt történjék és maga az akt mozdulata — kerülve a felesleges rövidítéseket — legyen egyszerű, világos, pózmentes, természetes, (tehát annak egyéniségéből, karakteréből folyó) és érvényesüljön a test szépsége, organikus felépítettsége.”

„Ebben az évfolyamban a tanulmányok fő célja (mint az előfejnél) úgy az aktnál is az emberi test megismerése, tárgyilagos tanulmányozása mellett, szerkezeti felépítettségének, egyensúlyi állapotából eredő törvényszerűségeinek felismerése, csontszerkezete által megszabott arányainak visszaadása legyen, hogy a későbbiek folyamán kísérletet tehessen az emberi test átfogó, optikailag is egységes, részleteiben alárendelt ábrázolására fény-árnyban való megformálás gyakorlása által.”

Statikus, kontrapontos és lépő beállítású férfi és női akt vázolása különböző nézetből, mozgásának és arányainak megragadása szempontjából, formai elemzése és összefoglaló tónusos megoldása.

Úló férfi és női akt mozdulati és formai tanulmányrajza teljes tónushatásban íves papíron (szénrel vagy krétával).

Fekvő női és férfi akt mozdulat, arány és szerkezeti rajza.

„Korrektúránk (az aktnál) elsősorban az emberi test statikai, egyensúlyi, a csont szerkezetével megszabott

arányhibákra utaló legyen, valamint szerkezeti felépítettségének fogyatékoságaira figyelmeztessen. Amíg a növendék e téren elkövetett hibákat ki nem küszöbölte — semmi esetre sem mehet bele a részletformák tanulmányozásába. Általában rá kell nevelni a növendéket arra, hogy munkájának indításától annak befejeztéig állandóan a „nagy egészen”, tervszerűen, meghatározott irányban fejtsse ki tevékenységét mindenkoron a modell sajátosságához ragaszkodva. A továbbiak folyamán mindinkább megkövetelve a növendéktől az egész alak együttlítását, mert a kezdő általában elveszíti a test egységét, szerkezeti összefüggéseit, mikor a részletmegoldásokba megy bele.”

„Ugyancsak sarkalatos hibaként szokott jelentkezni, hogy a formahatároló, formát kifejező vonalat attól függetlenül figyelve rajzolják, tehát nem úgy, ahogy azokat a test formái belülről kifelé épülve hozzák létre. Nem kevésbé hasonló a helyzet a tónusos megoldásoknál, mikor is a tónus a formától elszakadva öncélú, értelmetlen „sátróztatássá” válik, nem pedig a forma megjelenítését és az atmoszferikus hatást szolgálva.”

Művésztelepi munka: III — IV. évfolyam

Célkitűzés és módszer lényegében az eredeti programmal azonos és azt szolgálja más körülmények között. A hangsúly mind a négy évfolyamon döntően a színre vonatkozó tanulmányokon és problémákon van. Emellett a művésztelepi munka és élet alkalmat ad a délutáni teljes önállósággal végzett munka kapcsán arra, hogy a növendékek eredetiségét, egyéni hajlamát új megvilágításban láthassuk.

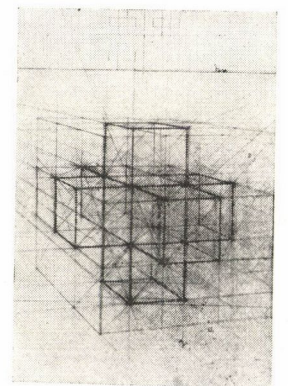
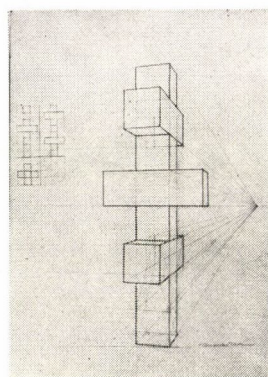
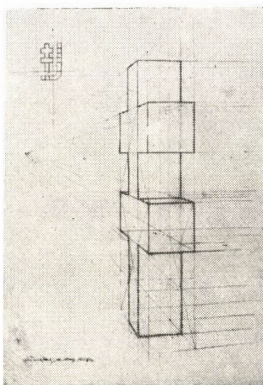
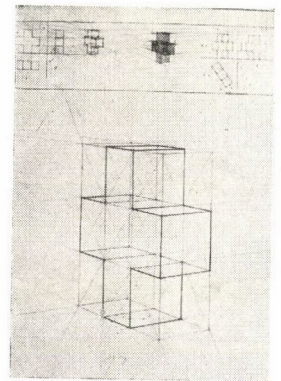
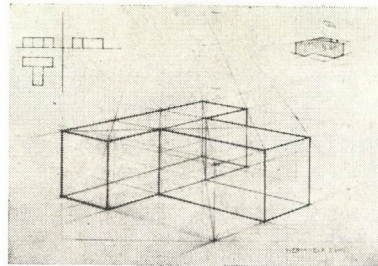
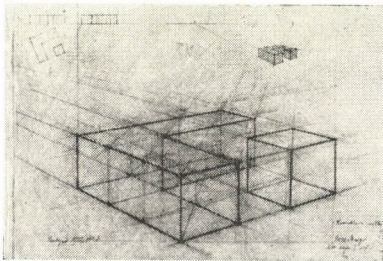
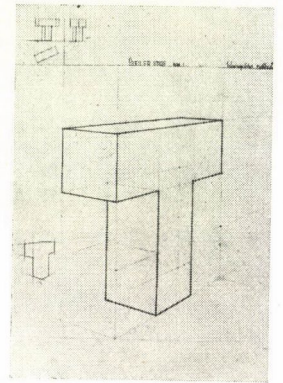
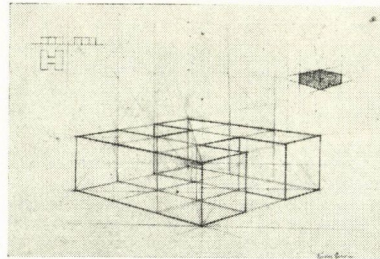
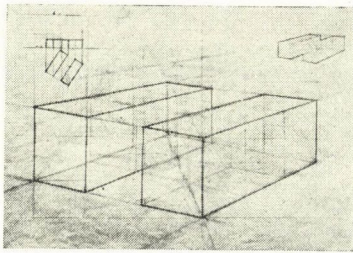
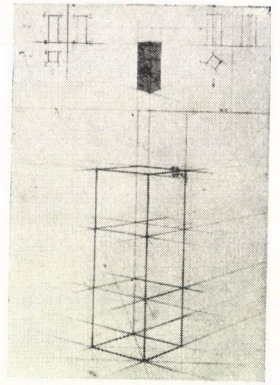
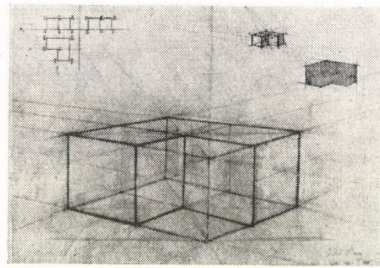
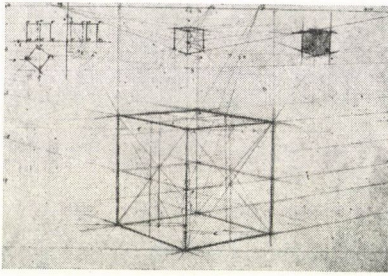
de. Figurális (fej) és akt vázolása és tónusos megoldása és festése két beállításban (világítás változása miatt) szabadban (8—10 h-ig és 10—12 h-ig). A megoldás szénrel, ceruzával stb. történjék.

du. Szabad téma. A növendék merítse anyagát a növény- és állatvilágból, és egyben foglalkozzék tájrajzzal és festéssel, különös tekintettel a táj képszerű „kivágás”-ára, illetve képszerűségére.

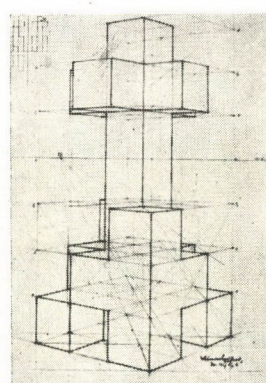
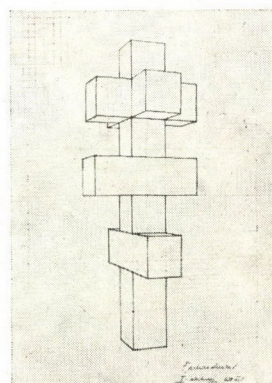
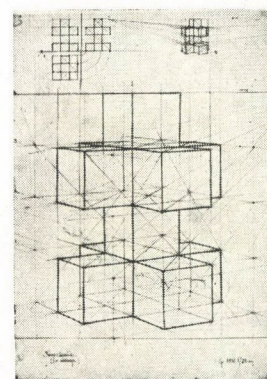
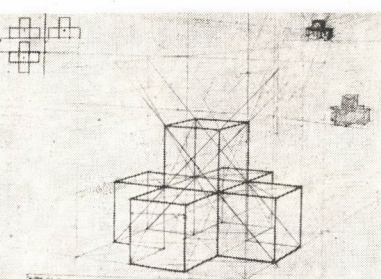
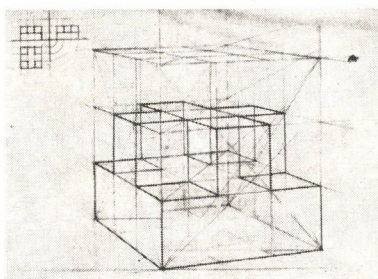
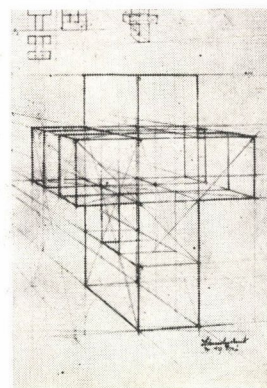
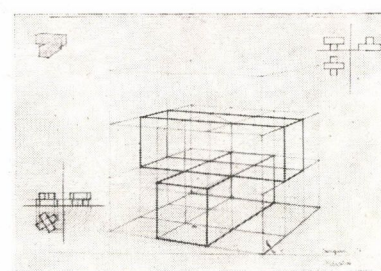
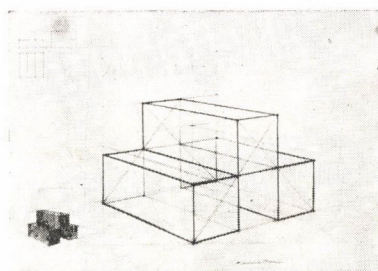
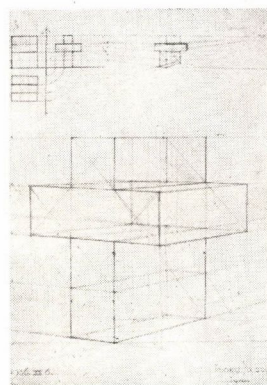
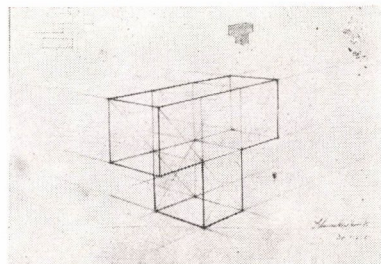
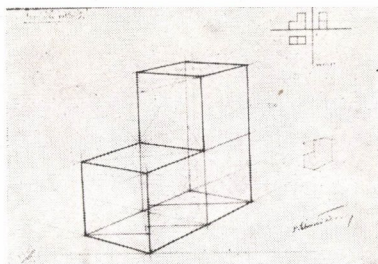
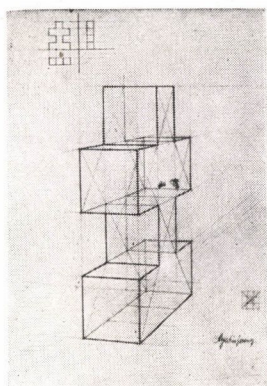
BEFEJEZÉS

A művészettörténet nagy alkotásaiban mindenütt jelen vannak a szakmai felkészülés eredményei. A remekművekben — bár korok szerint más és más formákat öltöttek — hasznosan elemezhetjük az alapvető szakmai törvényszerűségeket, amelyekre az ábrázoló művészet közlés-módja épül.

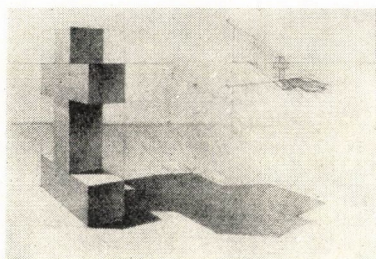
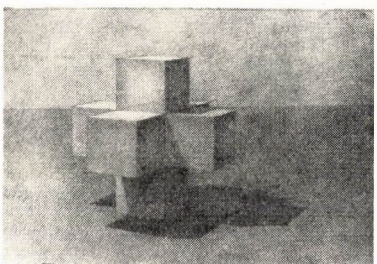
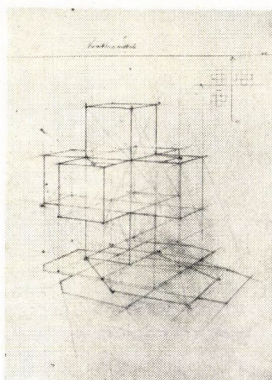
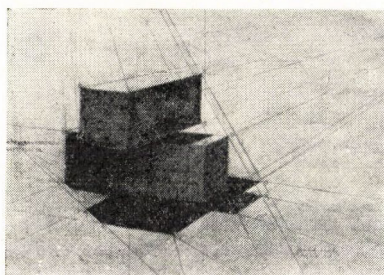
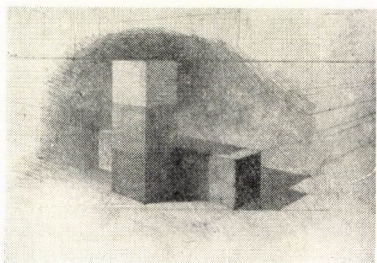
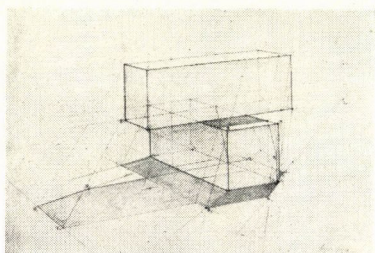
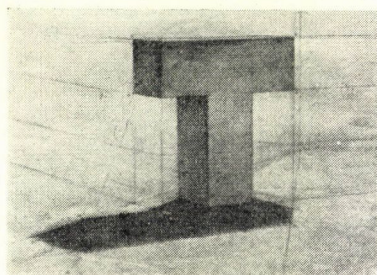
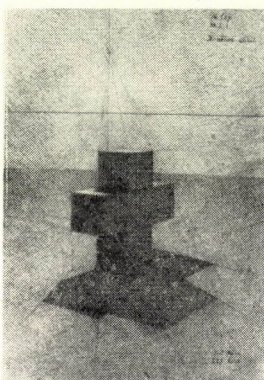
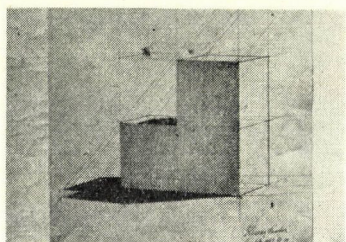
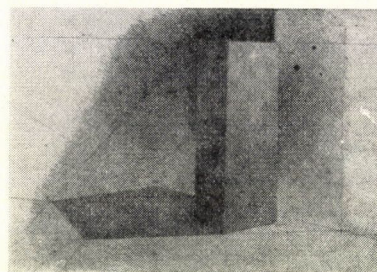
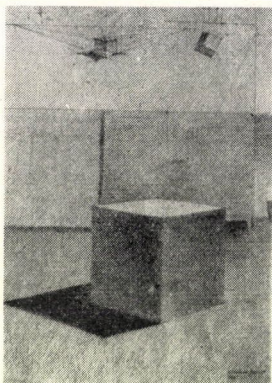
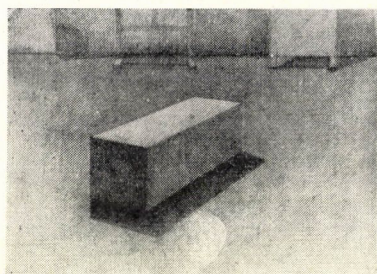
Dudás Jenő



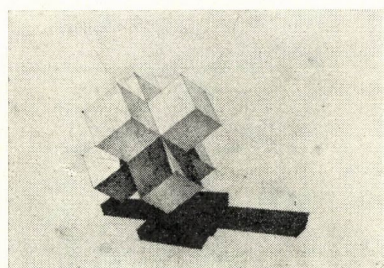
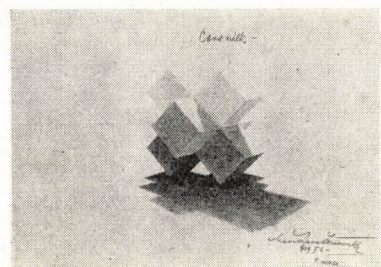
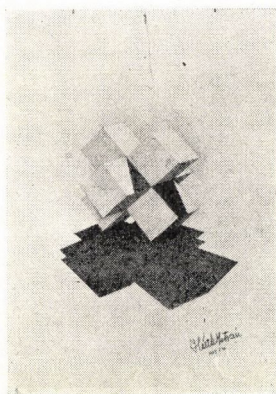
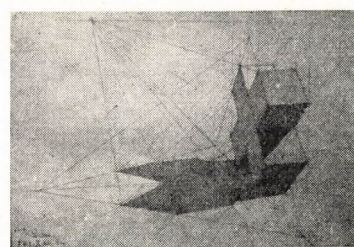
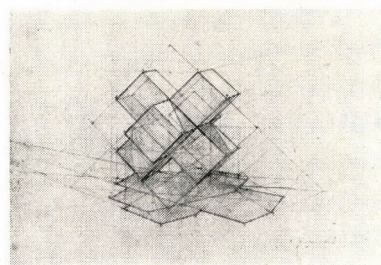
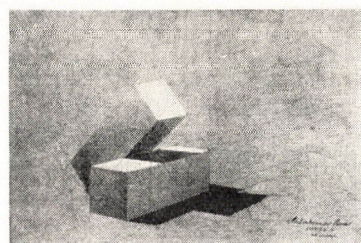
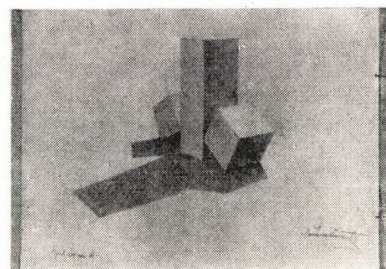
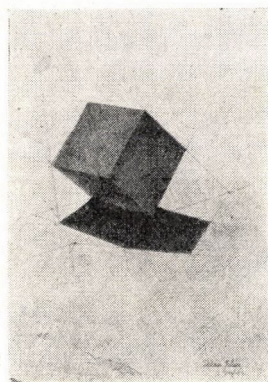
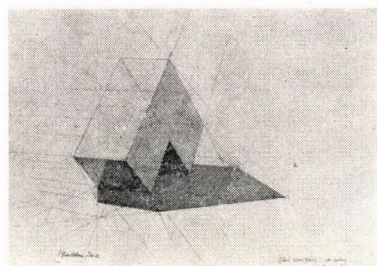
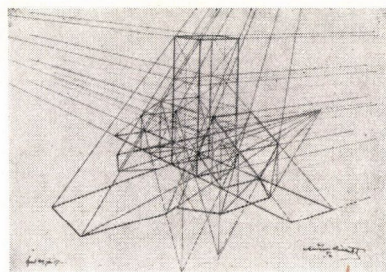
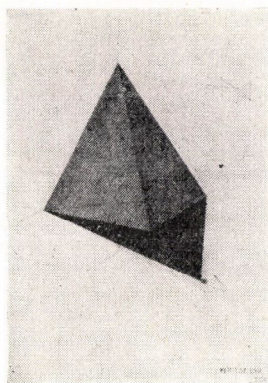
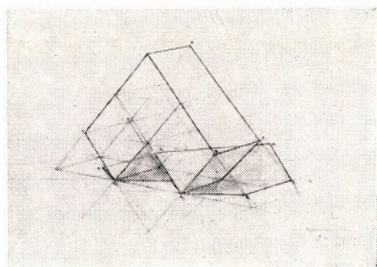
I.



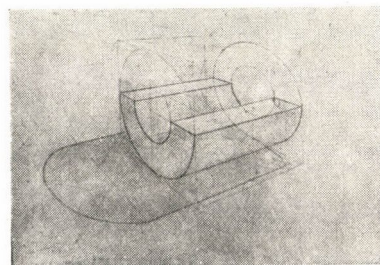
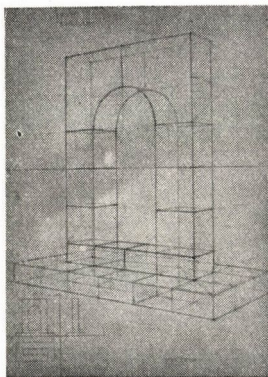
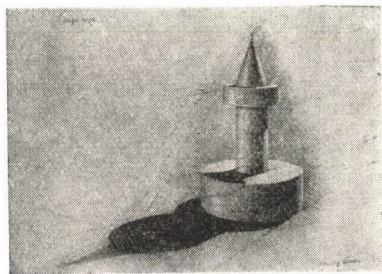
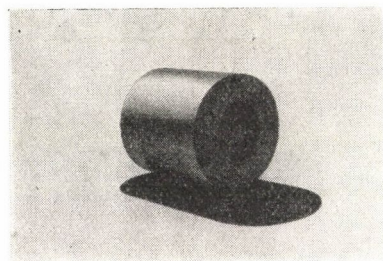
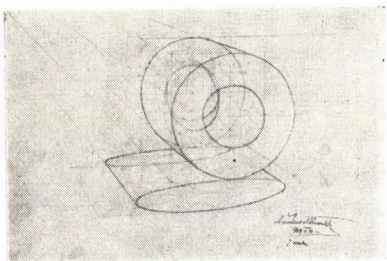
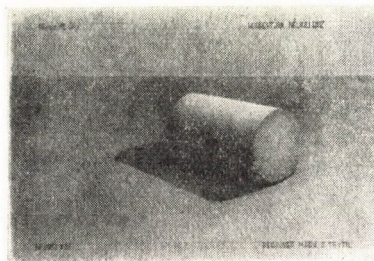
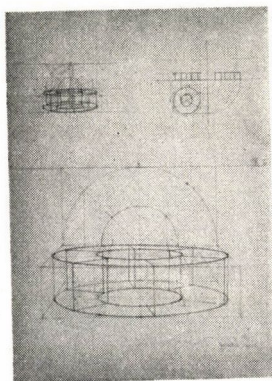
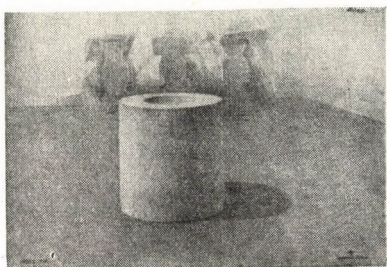
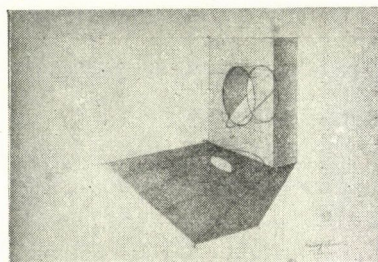
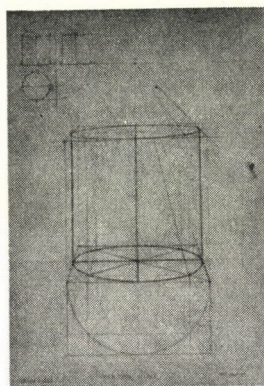
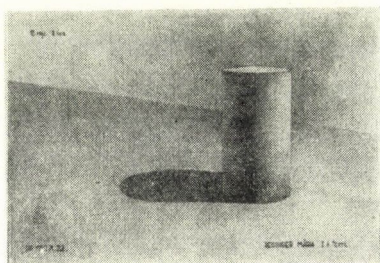
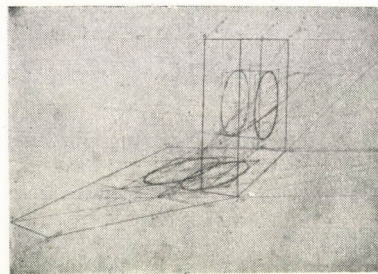
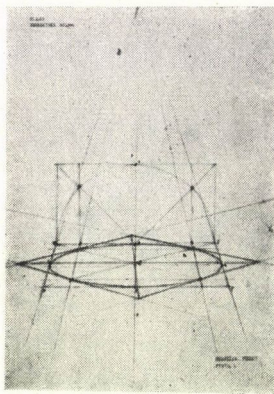
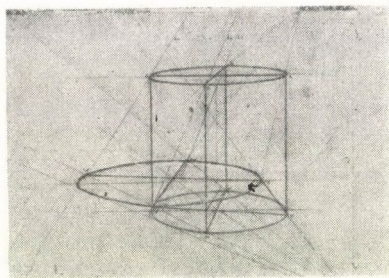
I.

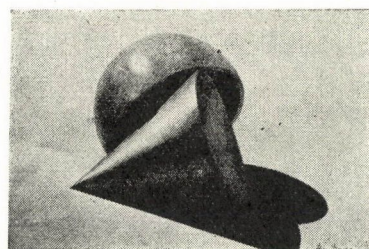
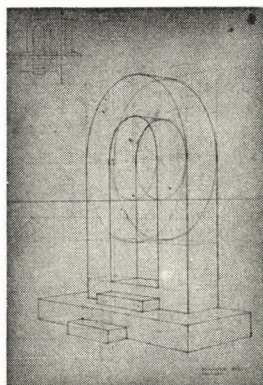
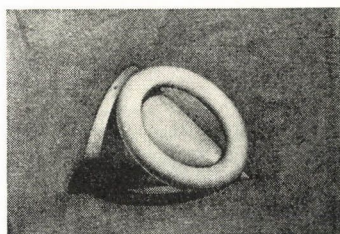
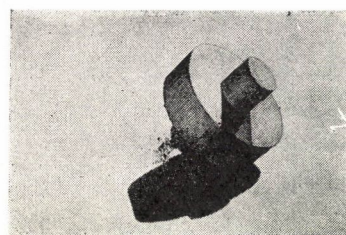
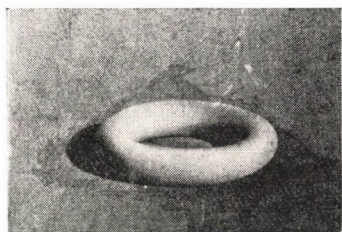
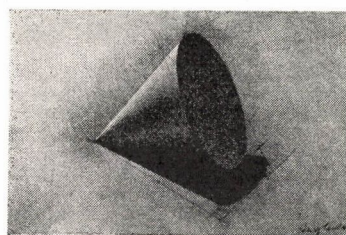
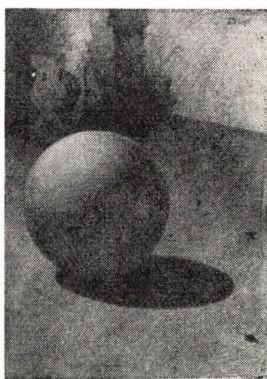
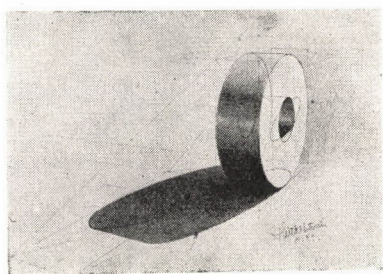
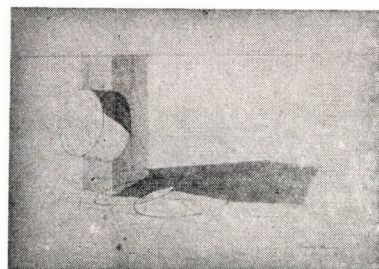
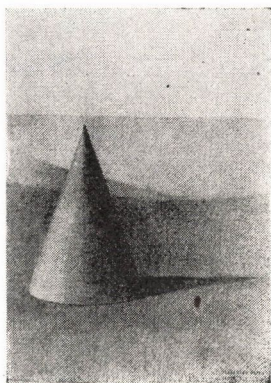
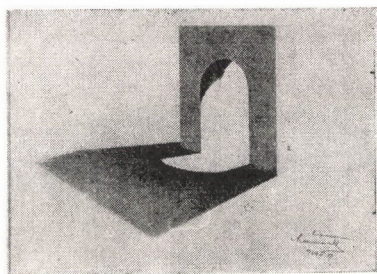
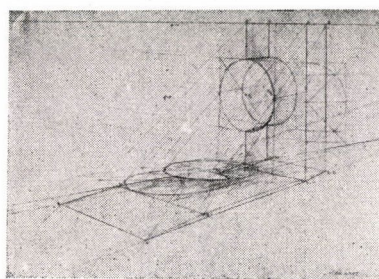
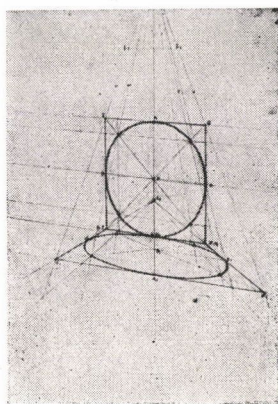
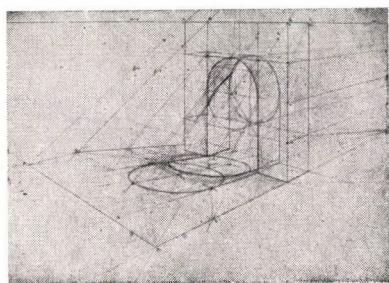


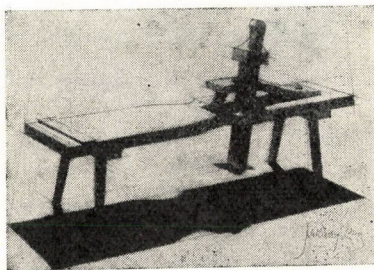
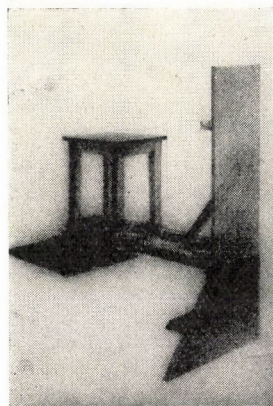
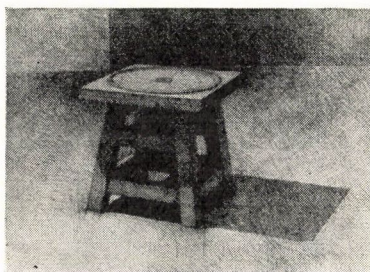
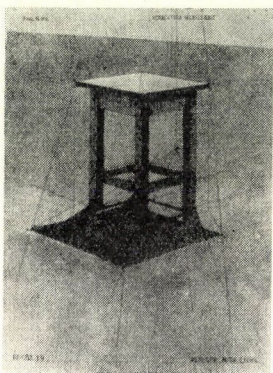
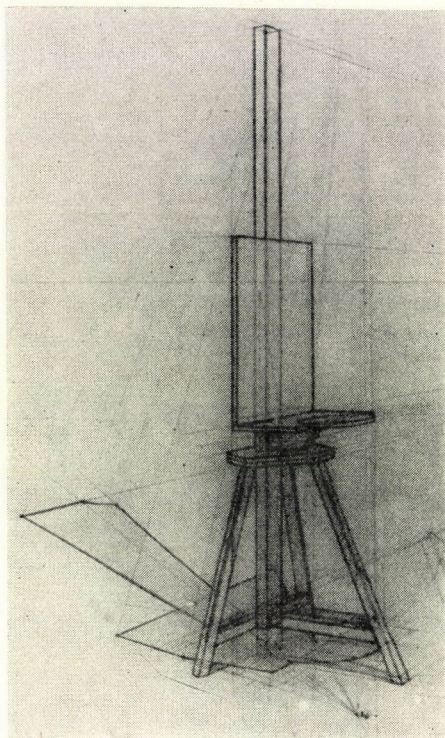
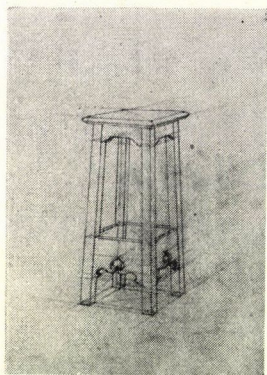
I.

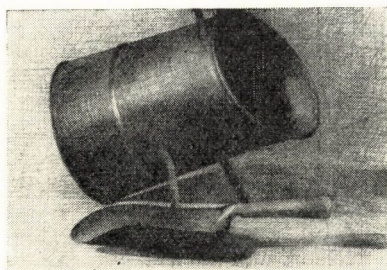
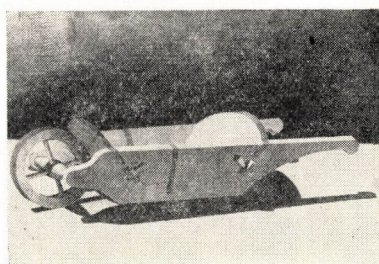
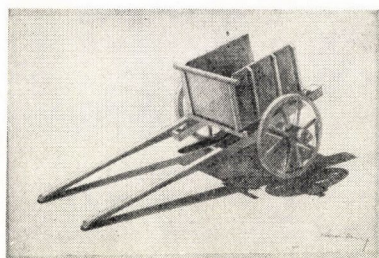
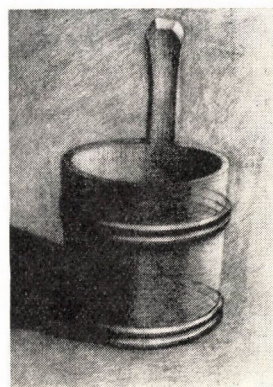
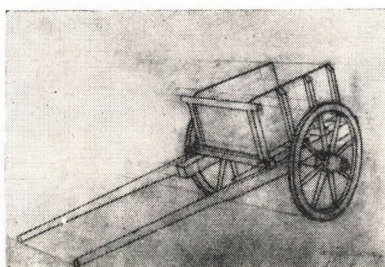
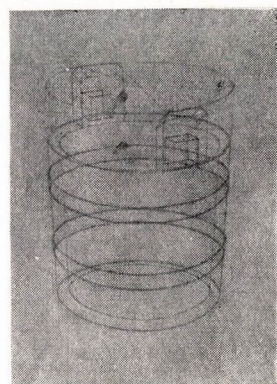
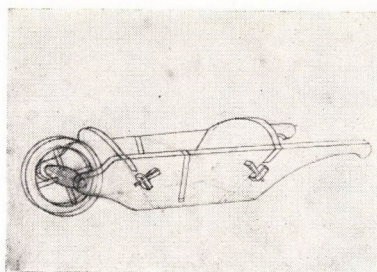
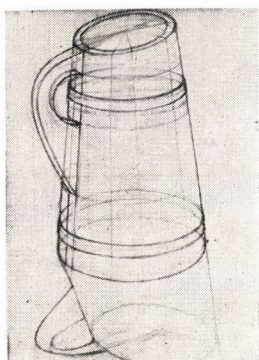


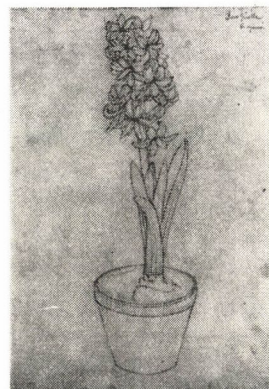
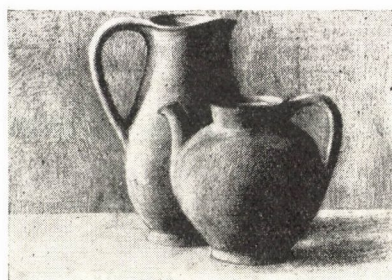
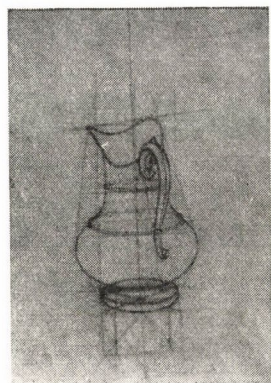
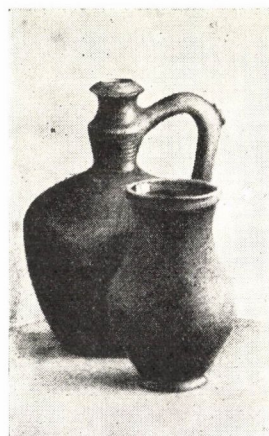
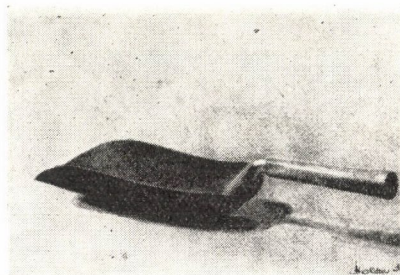
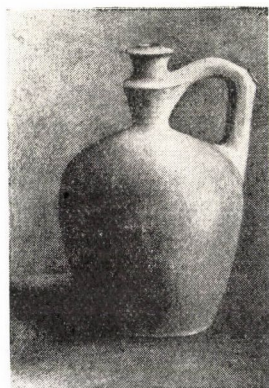
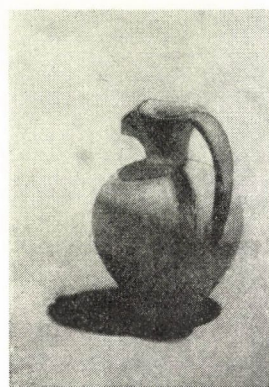
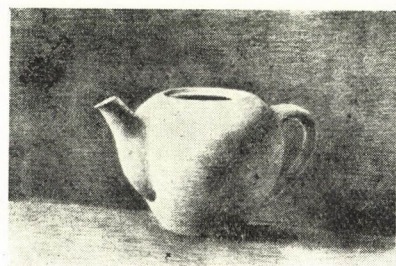
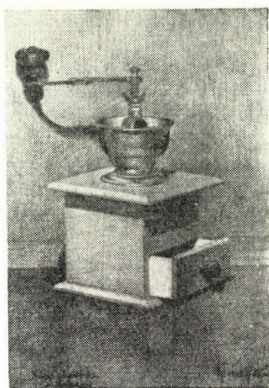
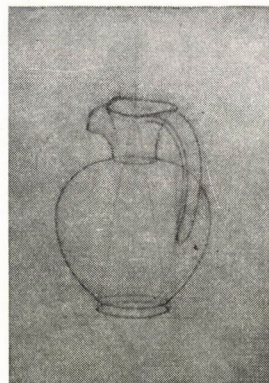
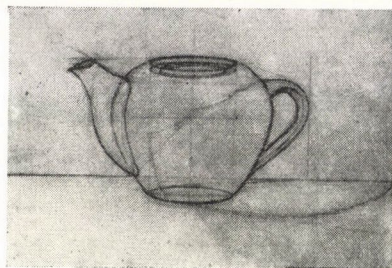
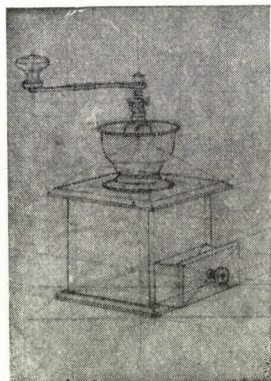
I.

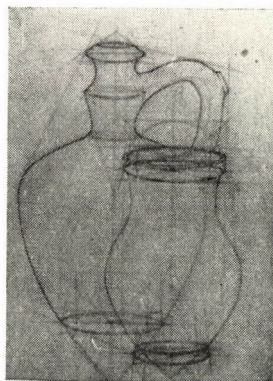
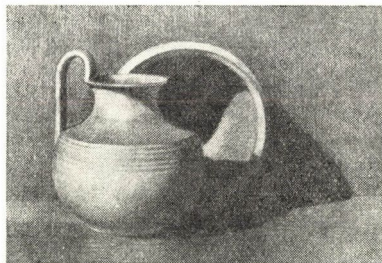
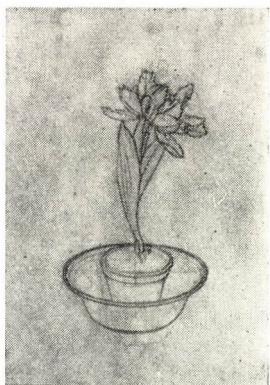
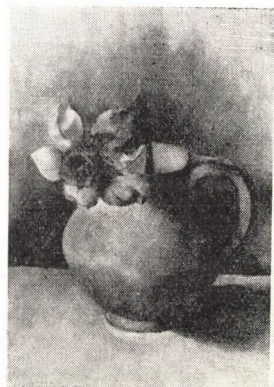
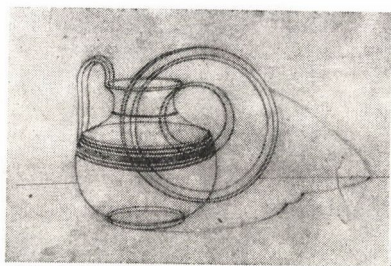
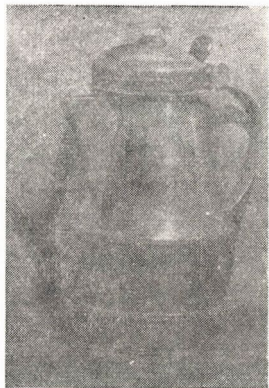
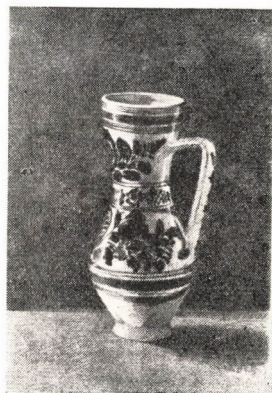
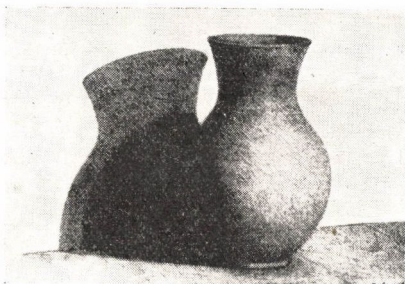
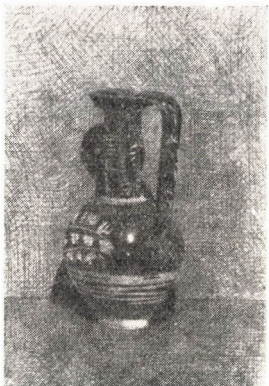
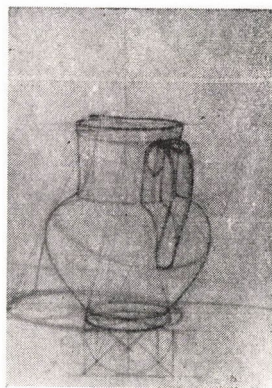
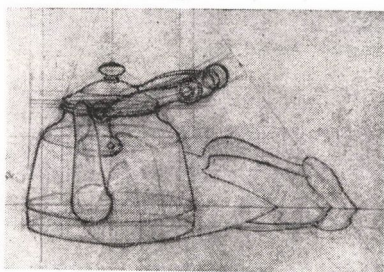
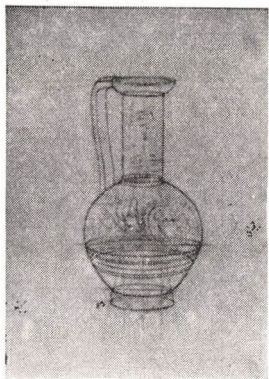


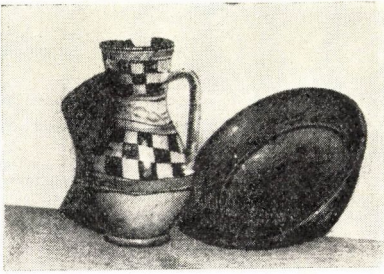
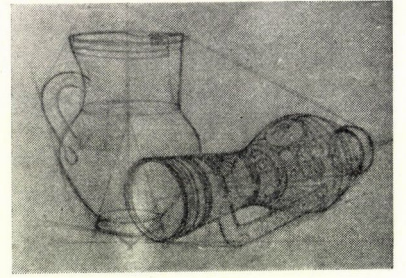
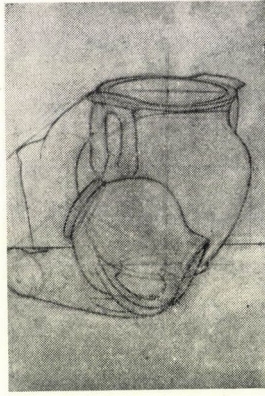
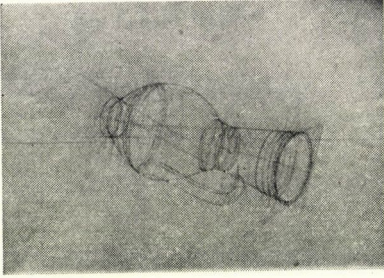


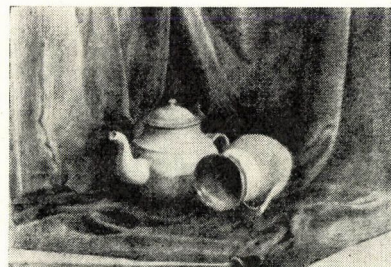
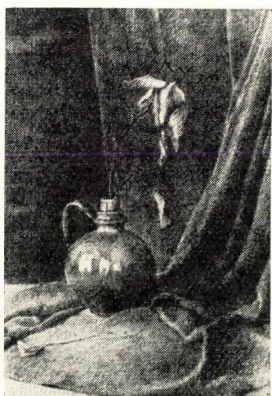
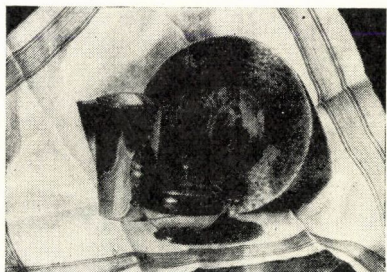
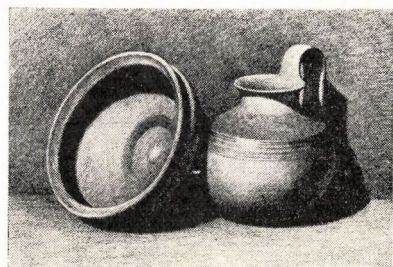
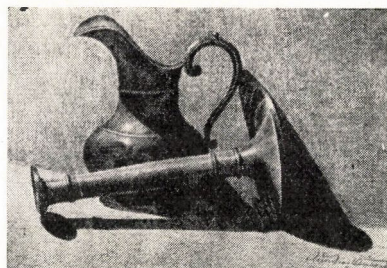
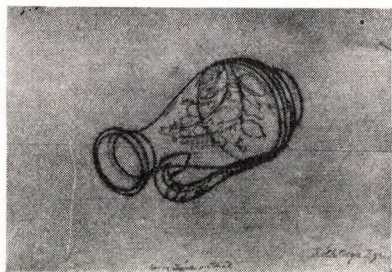
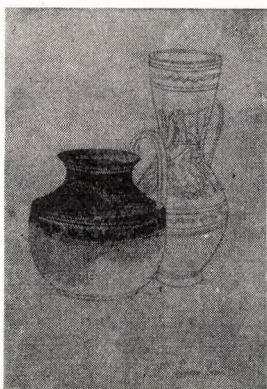
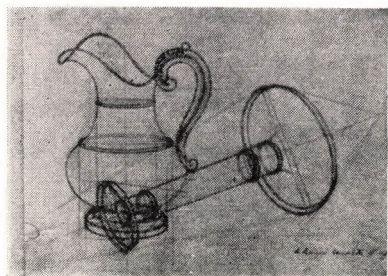


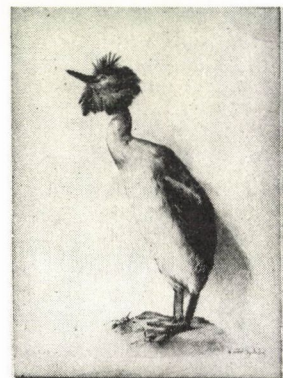
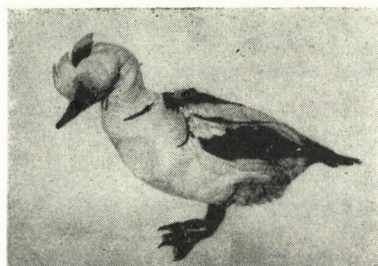
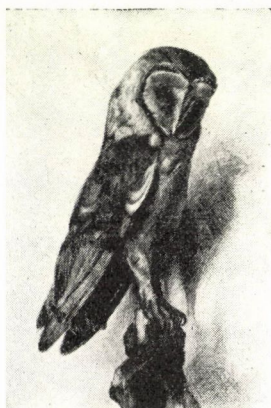
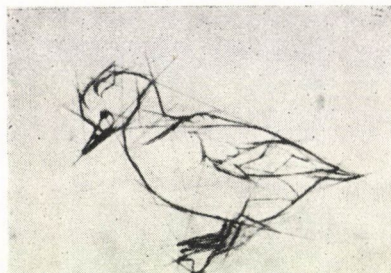


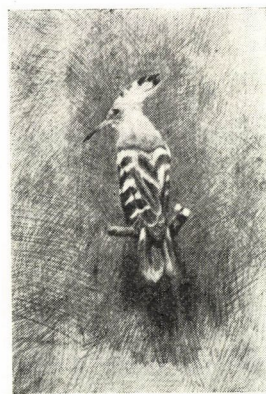
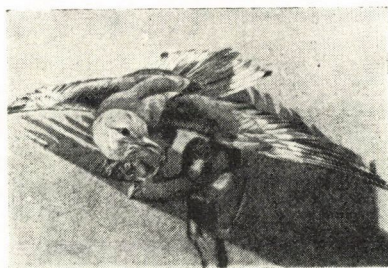
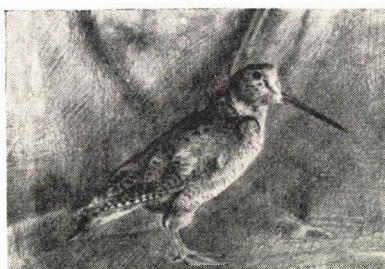
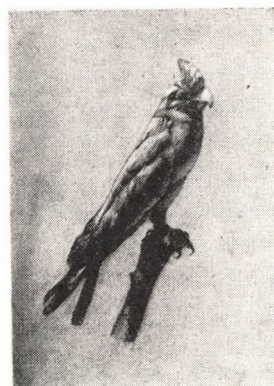
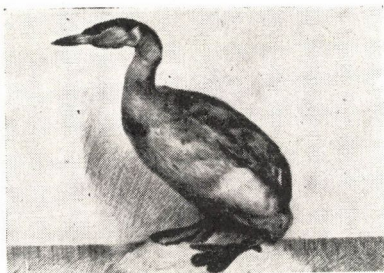
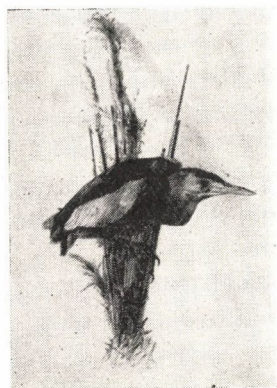
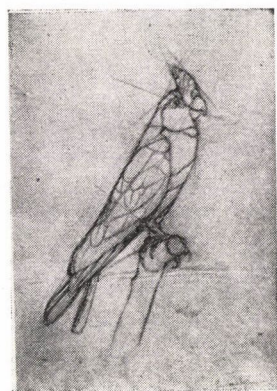
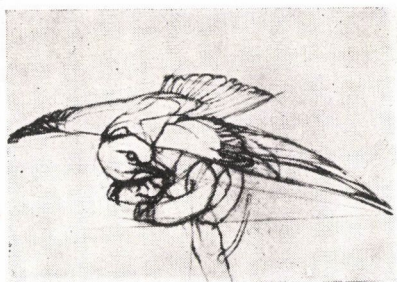
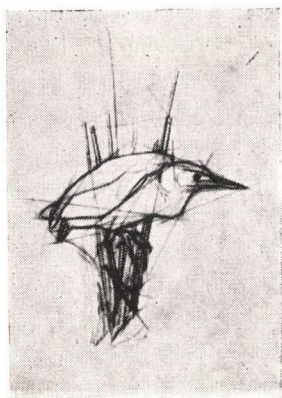


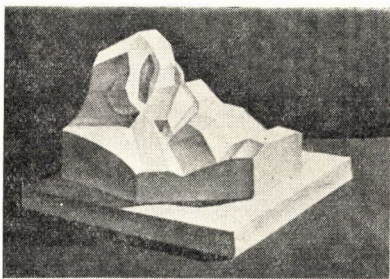
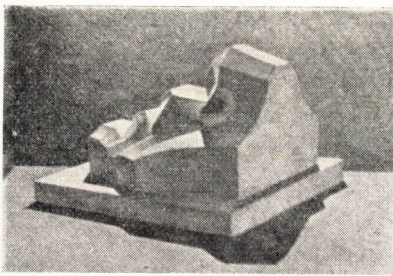
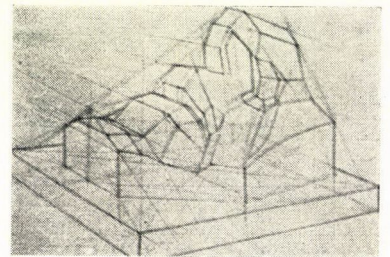
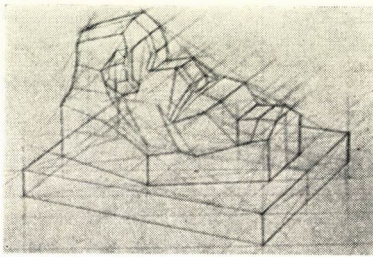
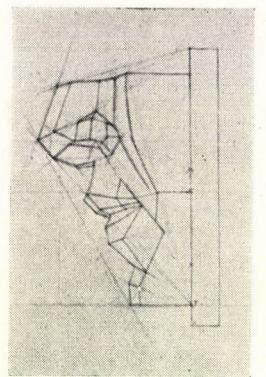
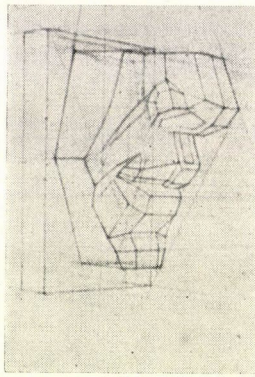
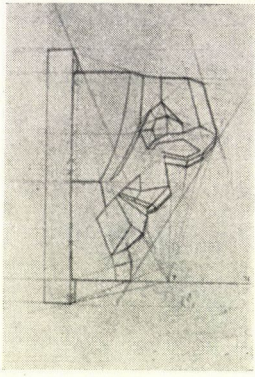




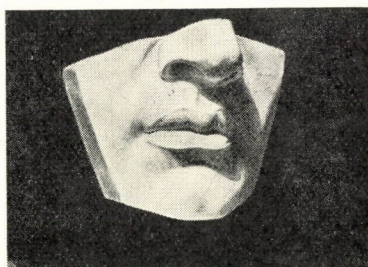
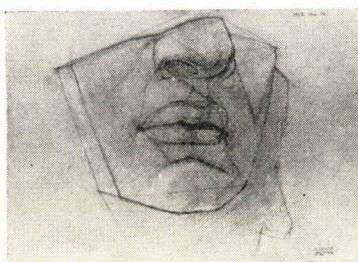
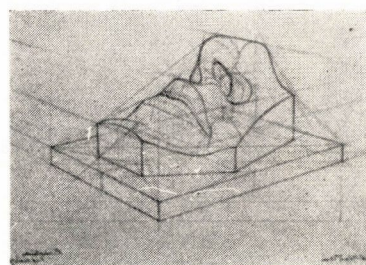
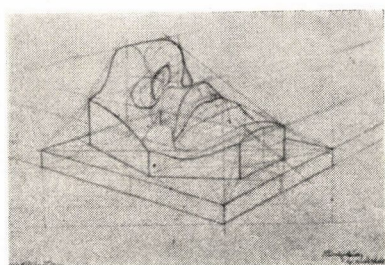
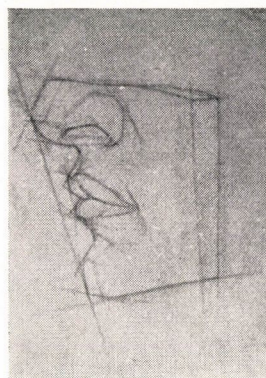
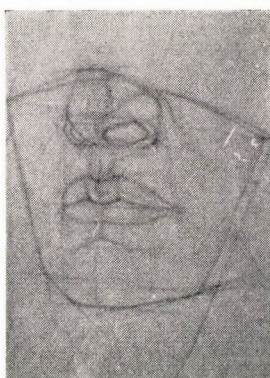


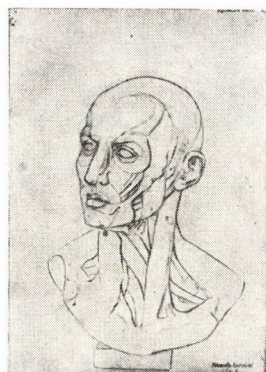
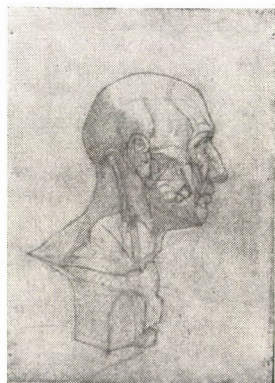
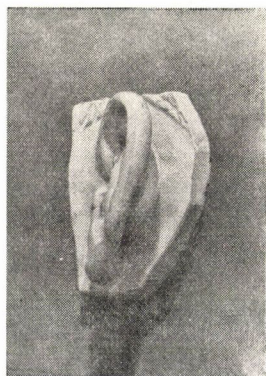
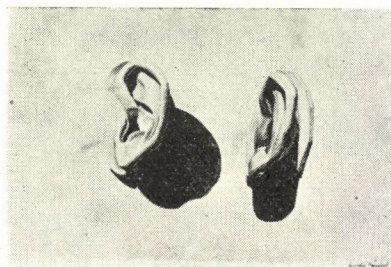
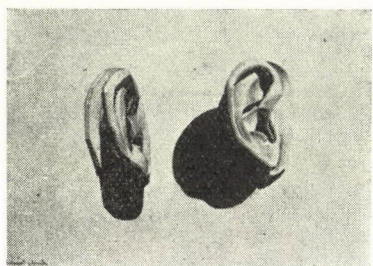
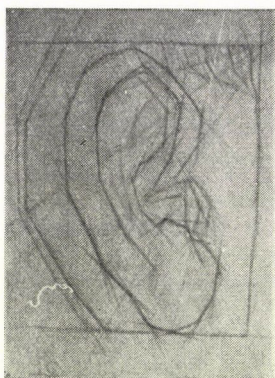


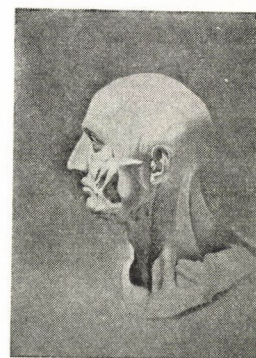
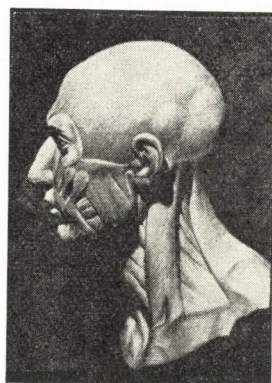
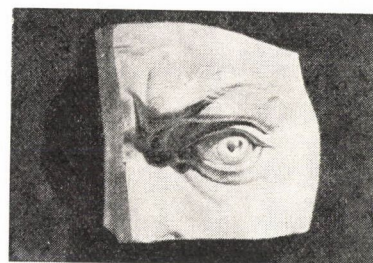
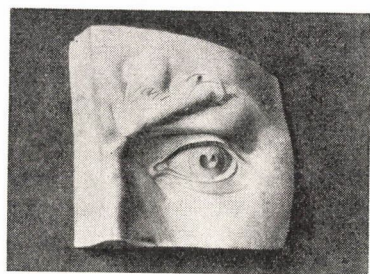
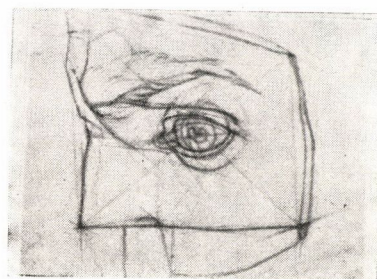
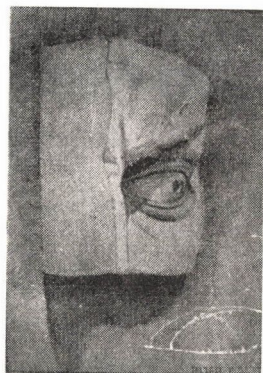
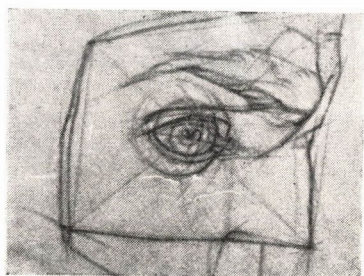
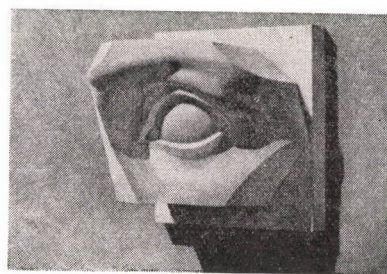
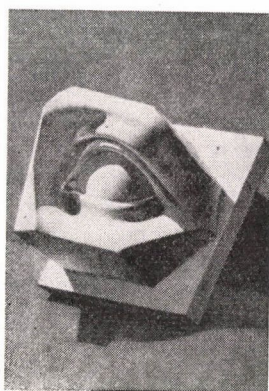
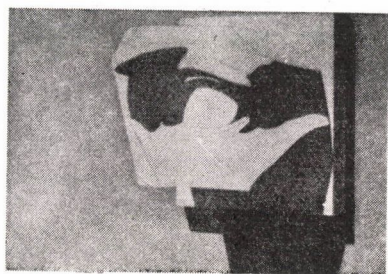


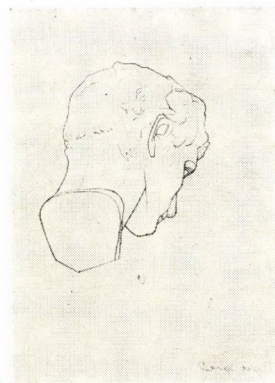
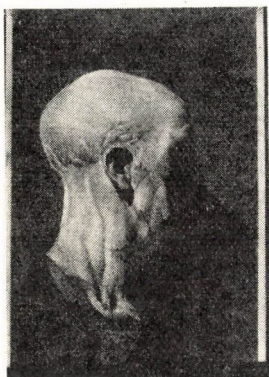
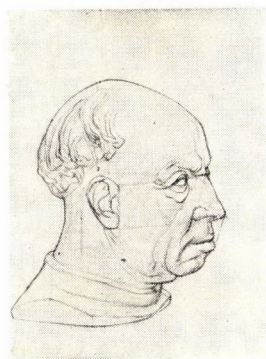
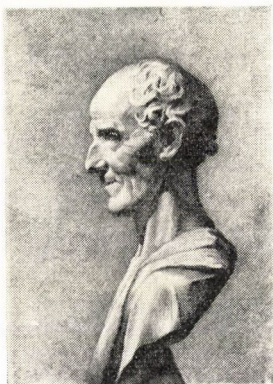
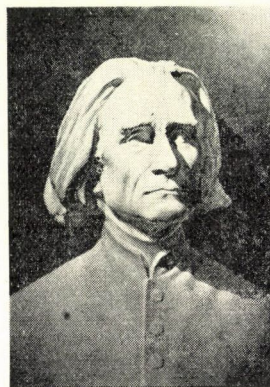
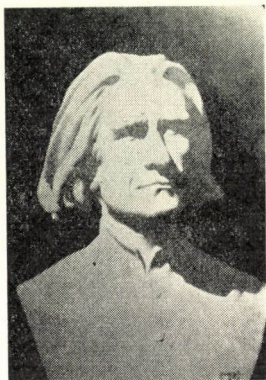


II.

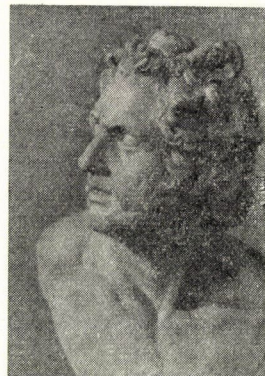
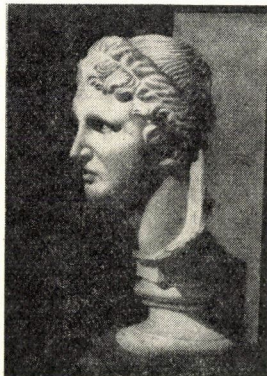
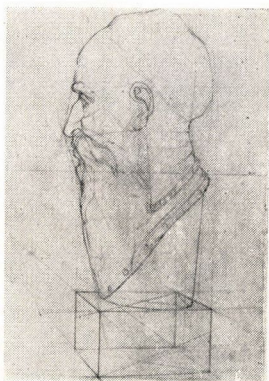
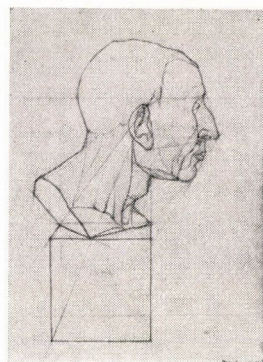




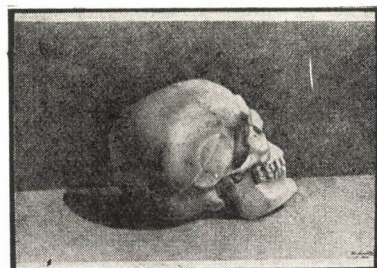
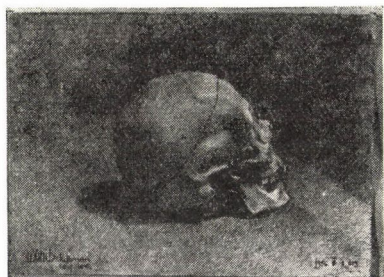
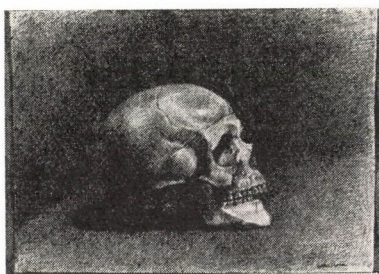
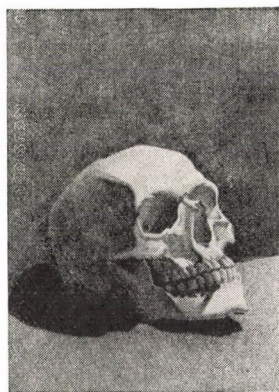
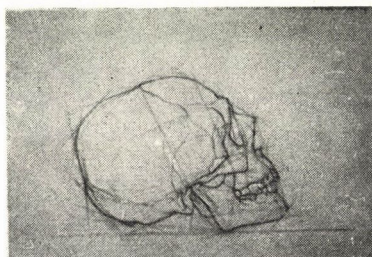
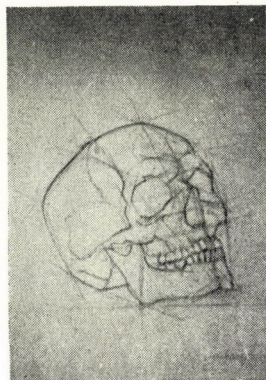
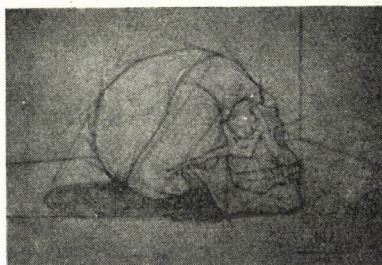
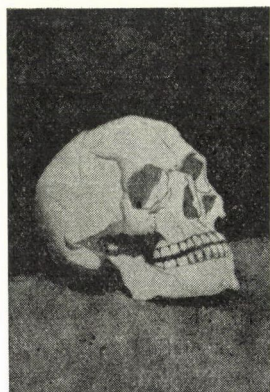
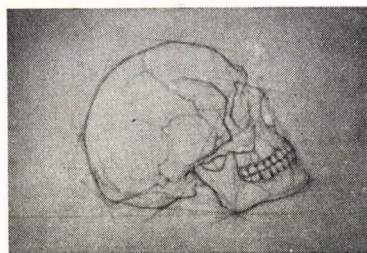
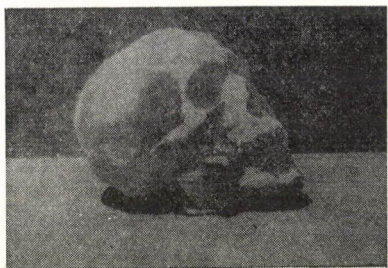




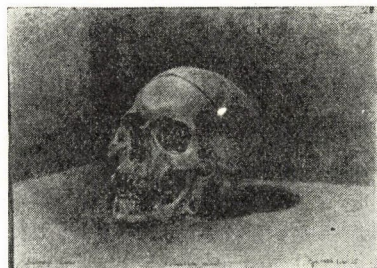
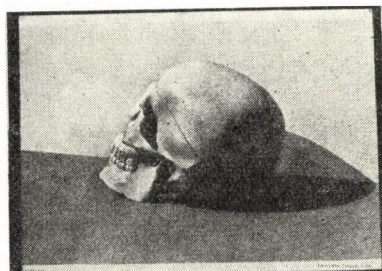
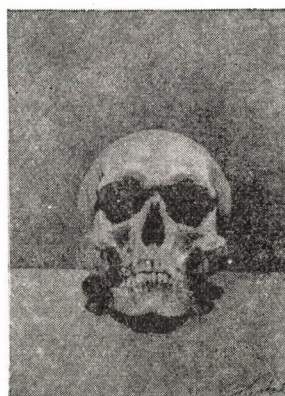
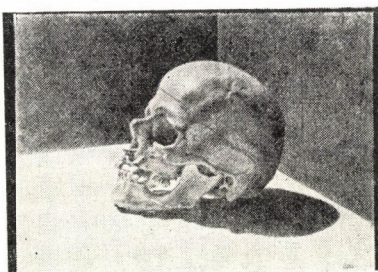
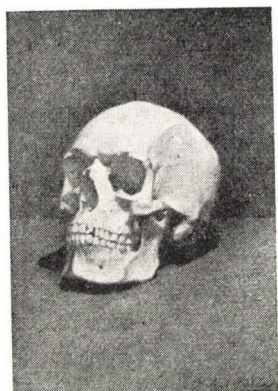
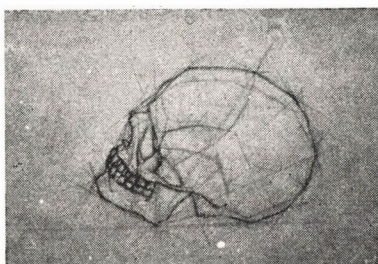
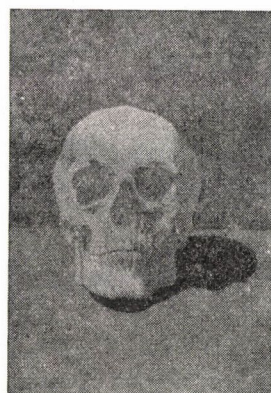
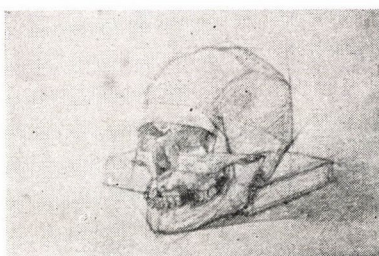
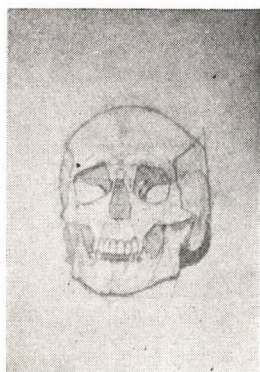
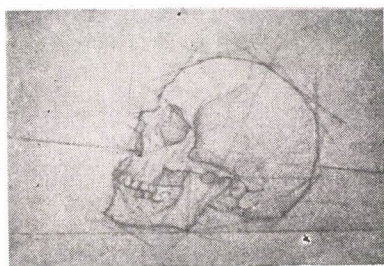
II.



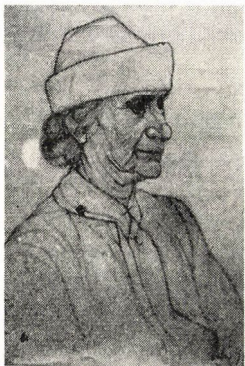
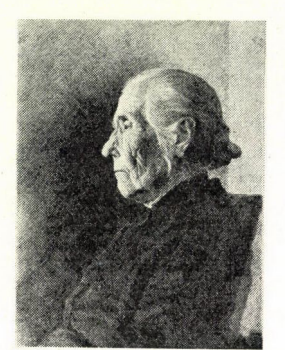
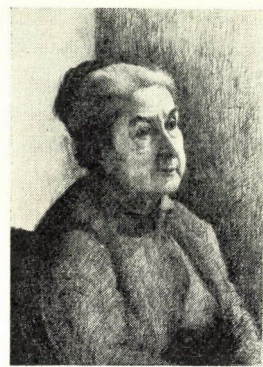
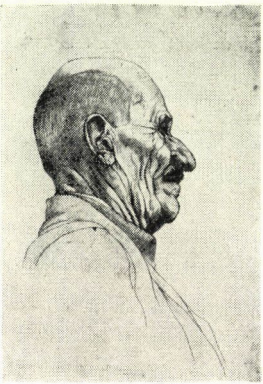
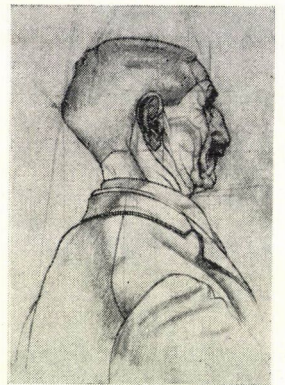
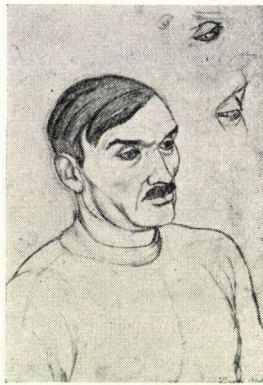
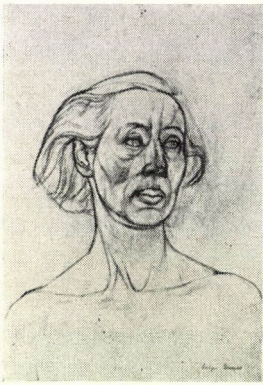
III.



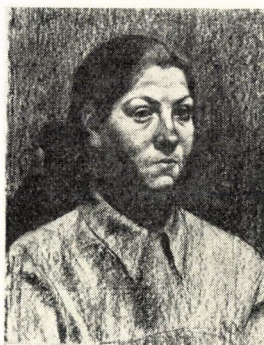
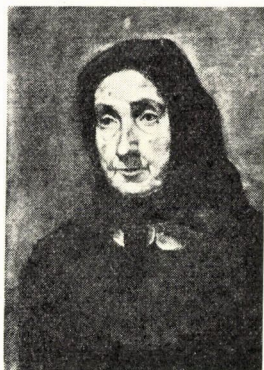
III.



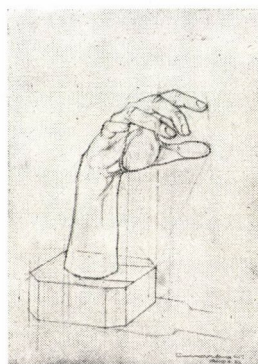
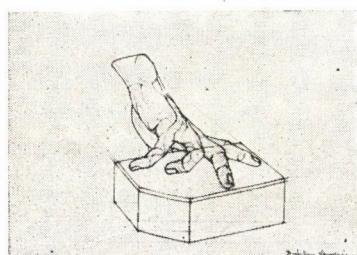
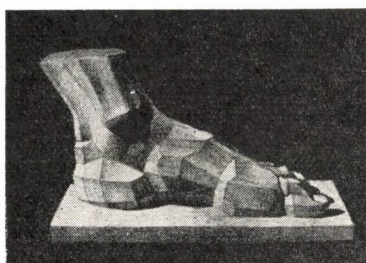
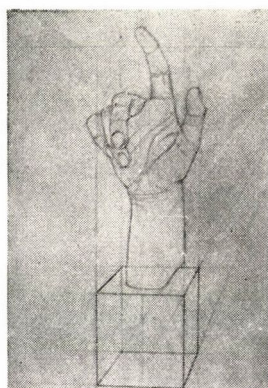
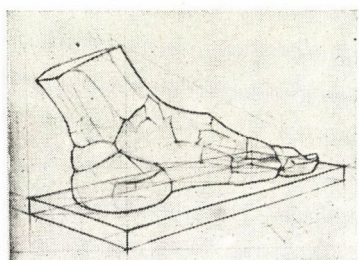
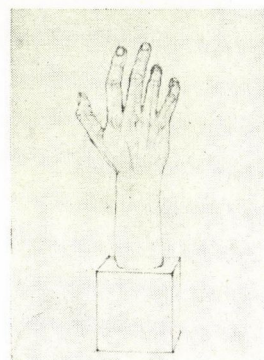
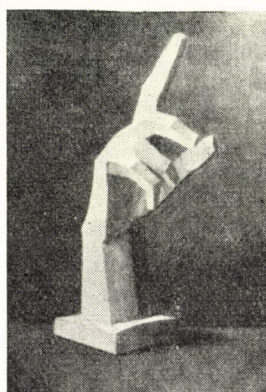
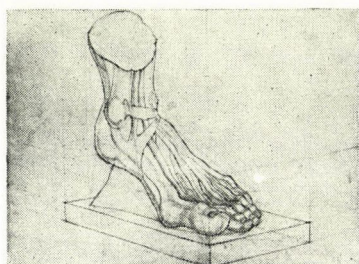
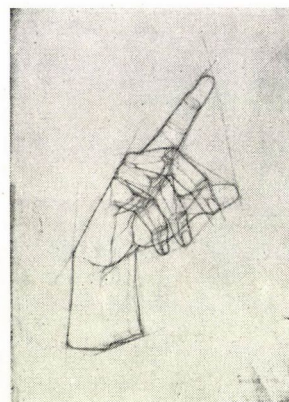
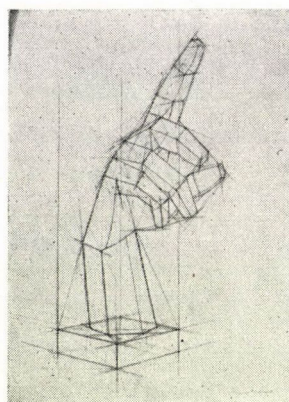
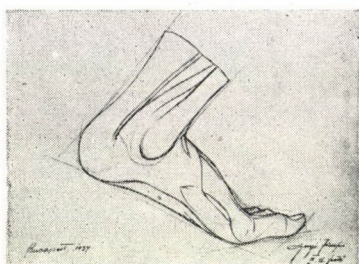
III.



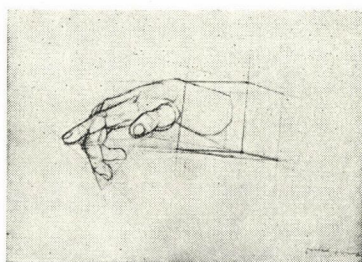
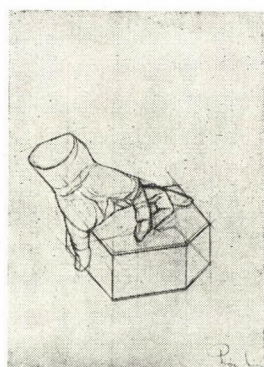
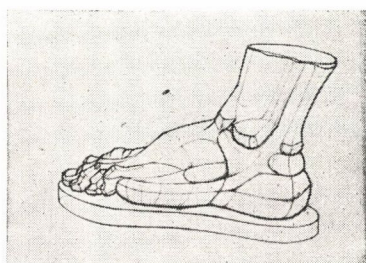
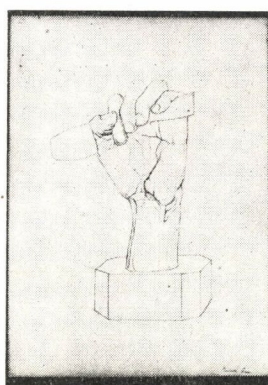
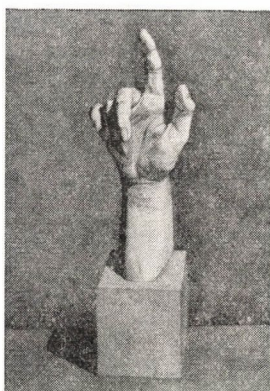
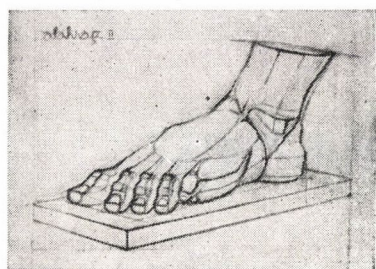
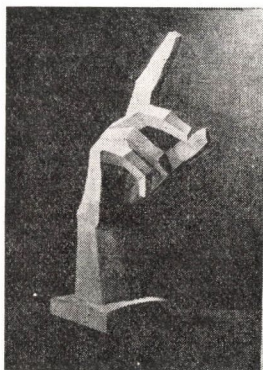
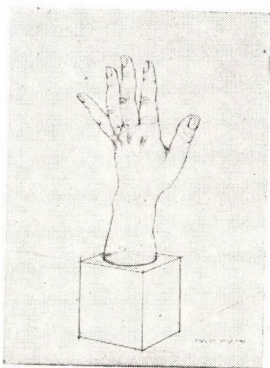
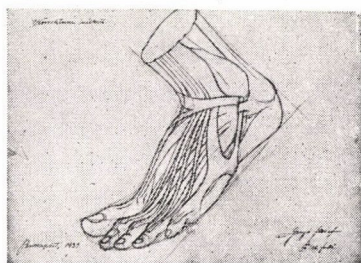
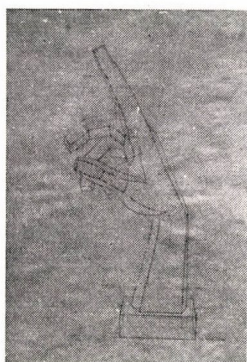
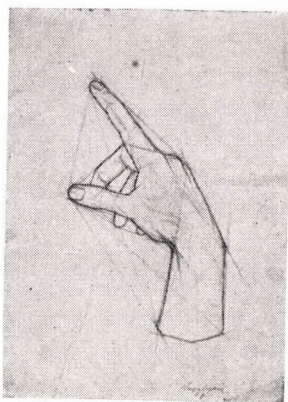
III.



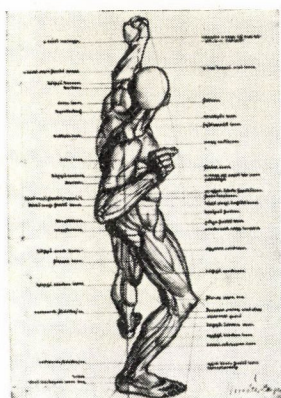
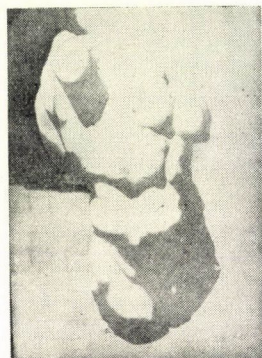
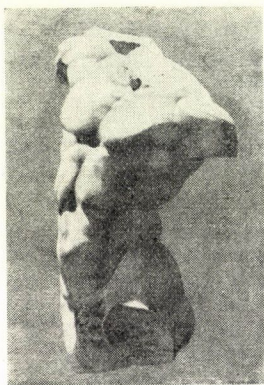
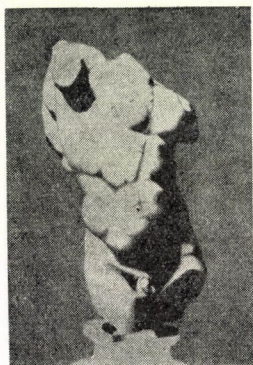
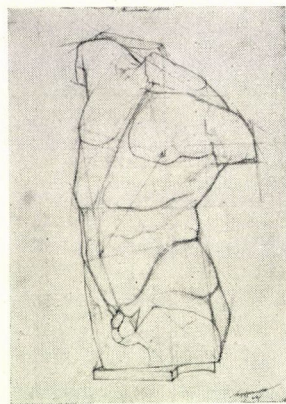
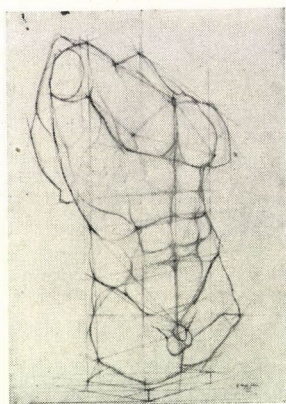
IV.



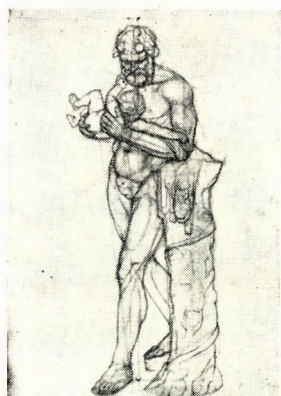
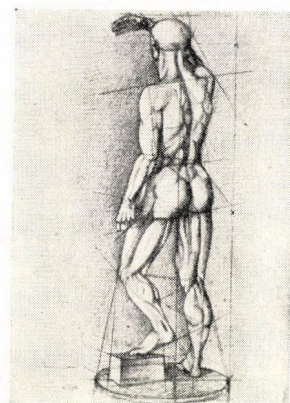
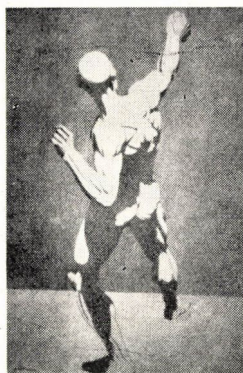
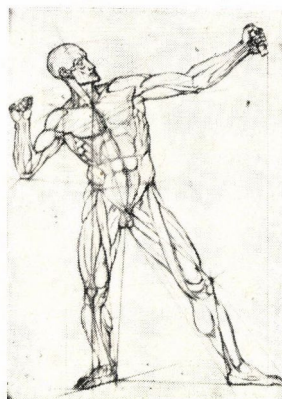
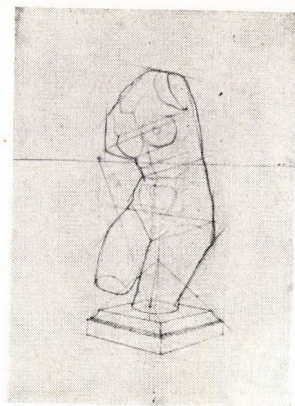
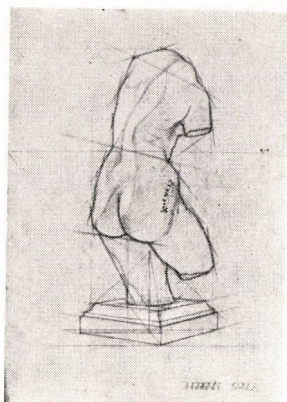
IV.



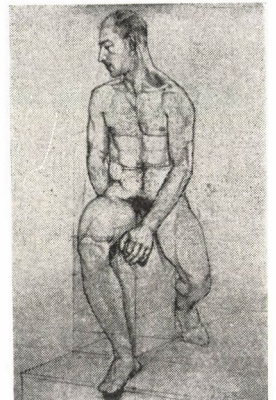
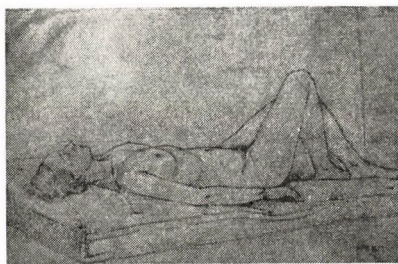
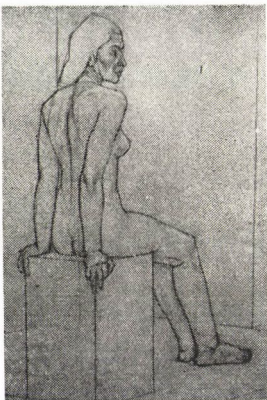
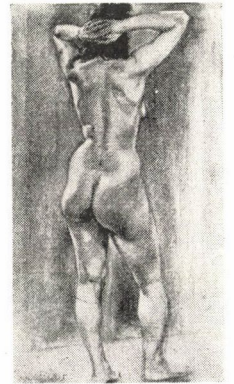
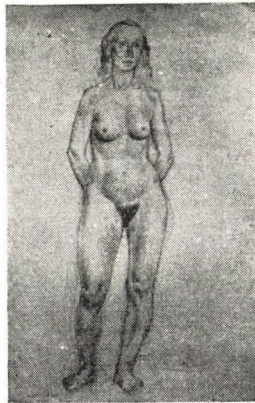
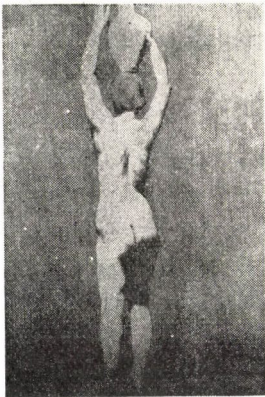
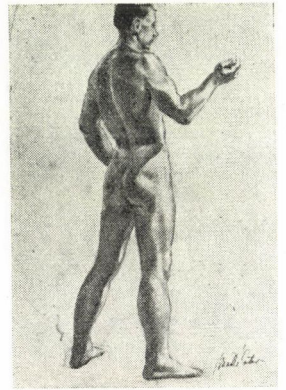
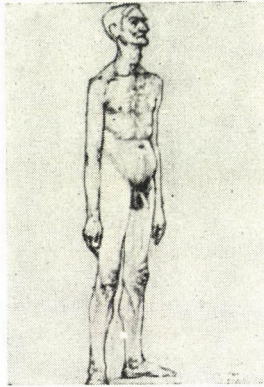
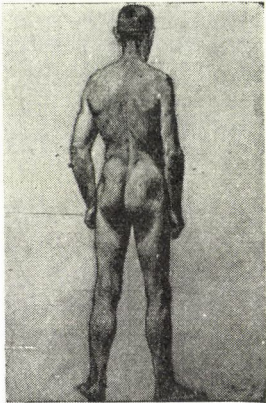
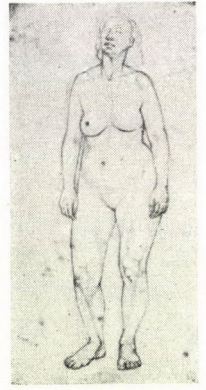
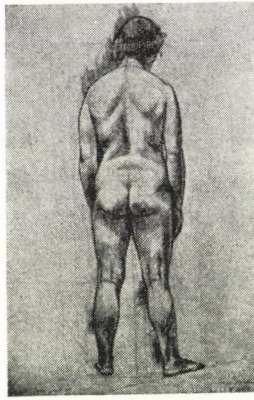
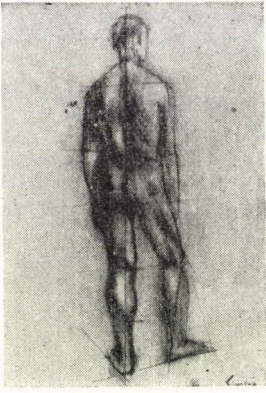
IV.



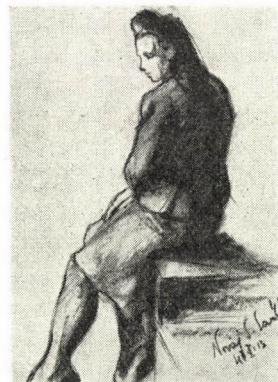
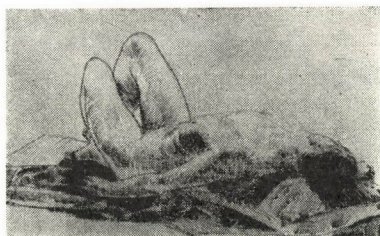
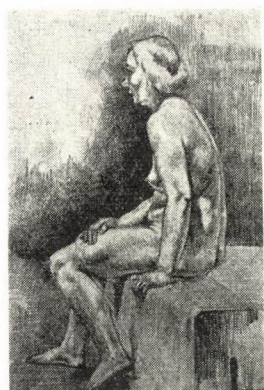
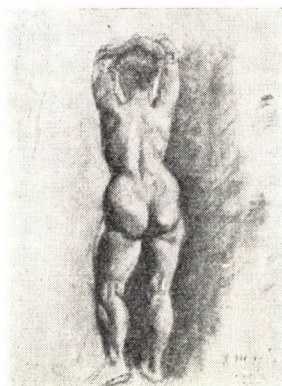
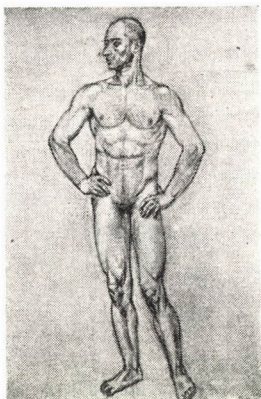
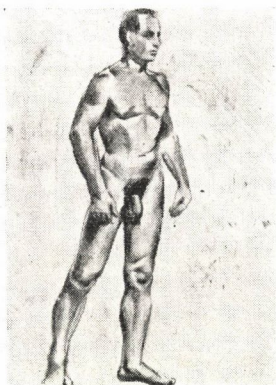
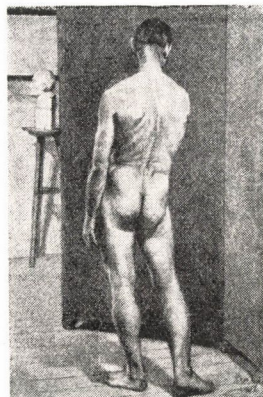
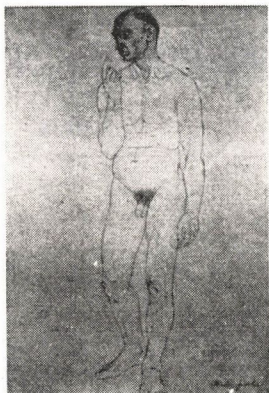
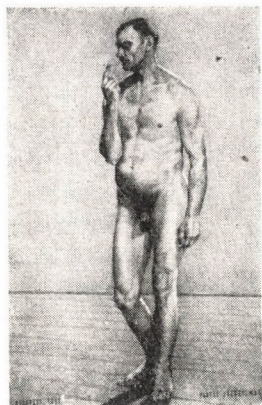
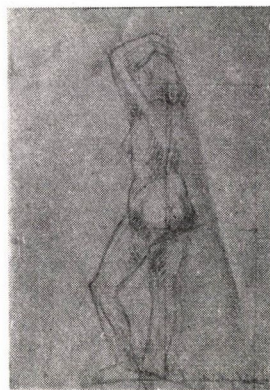
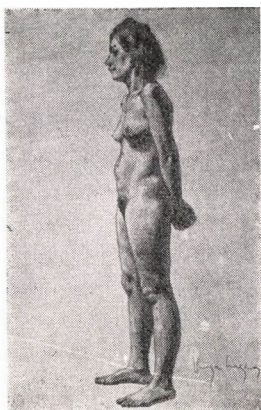
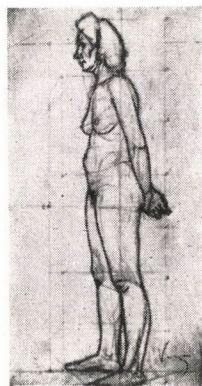
IV.



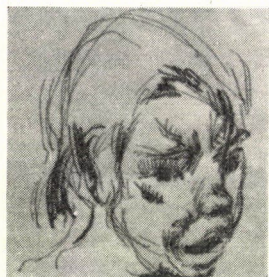
IV.



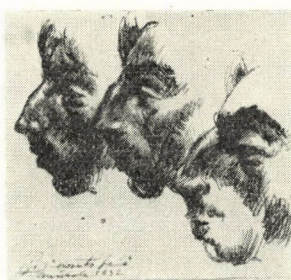
IV.



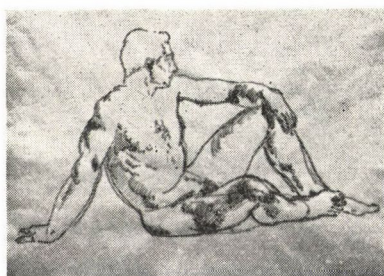
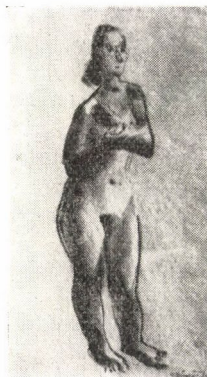
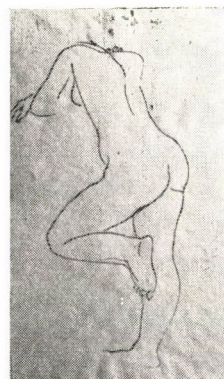
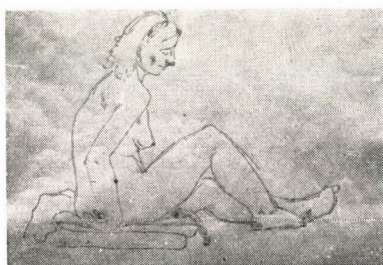
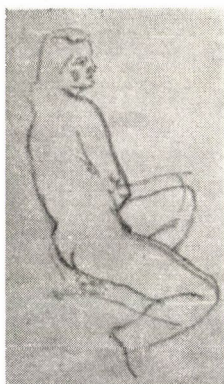
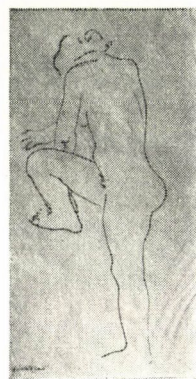
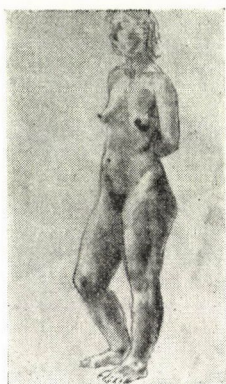
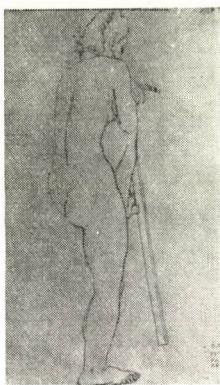
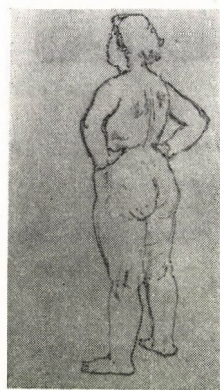
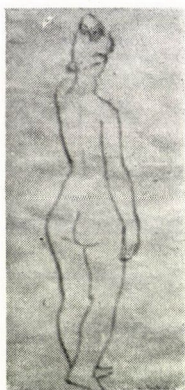
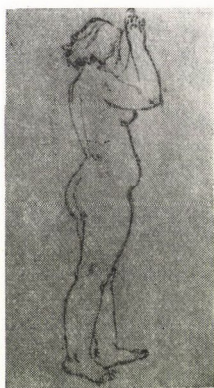
ESTI KROKI



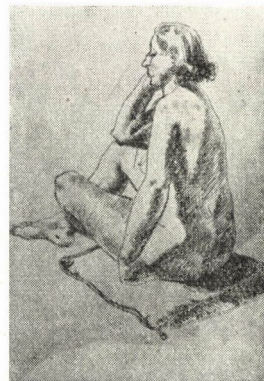
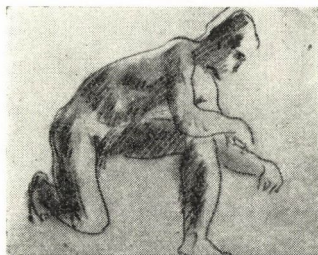
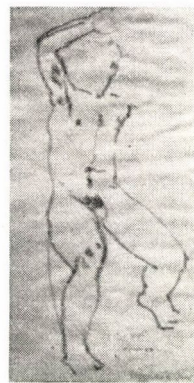
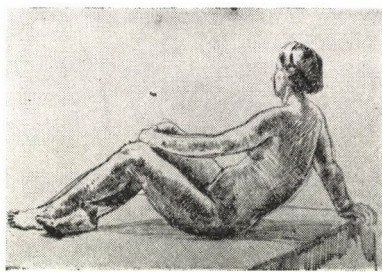
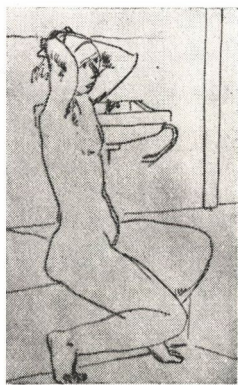
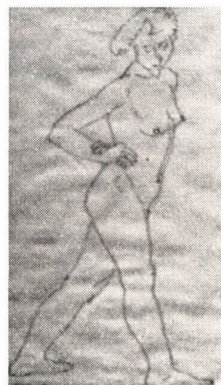
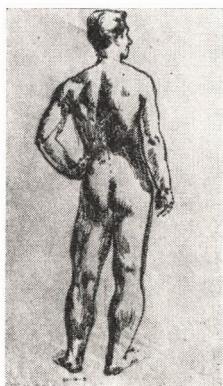
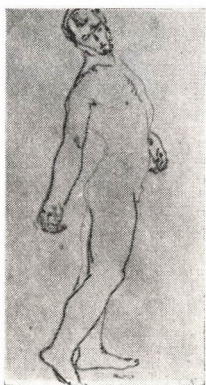
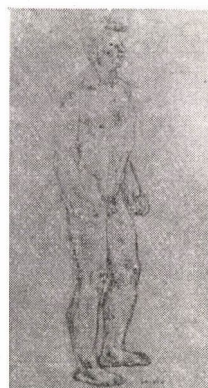
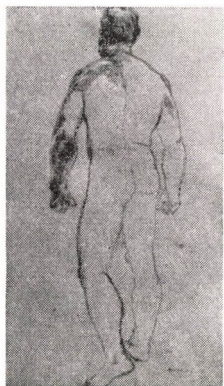
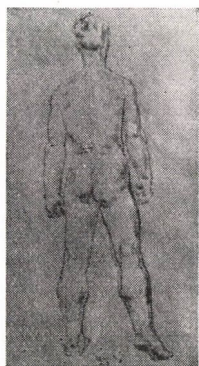
ESTI KROKI

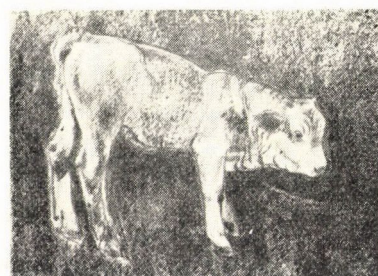
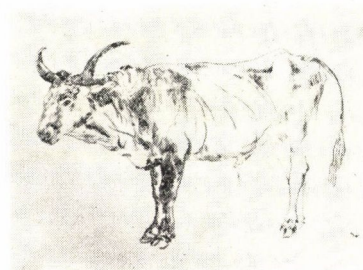
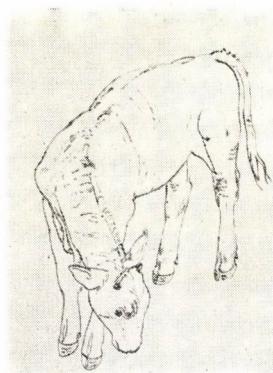
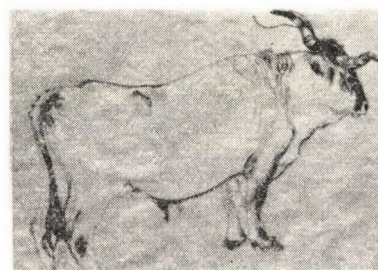
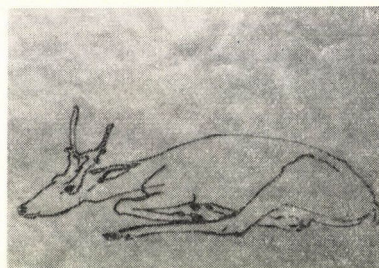
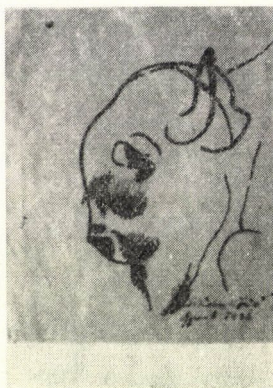
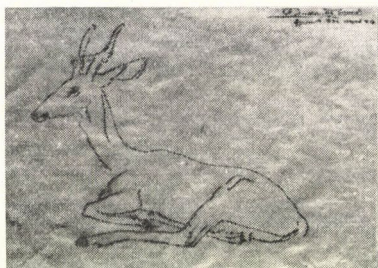


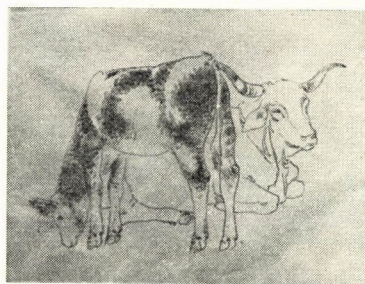
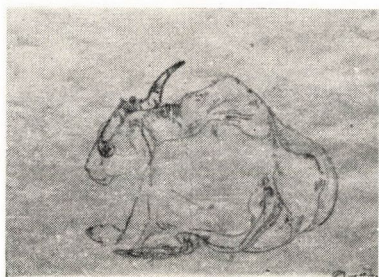
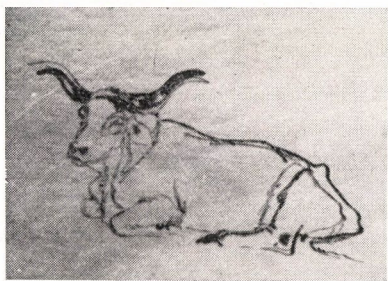
ESTI KROKI

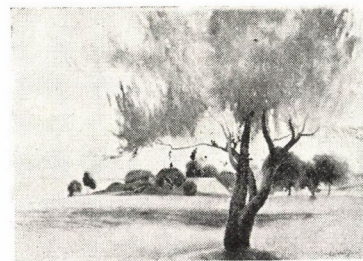
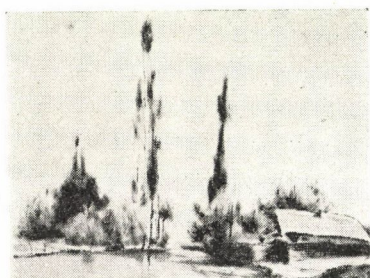
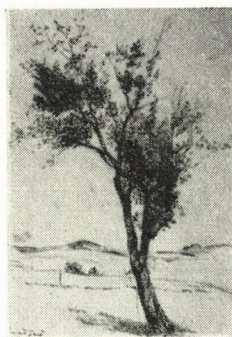
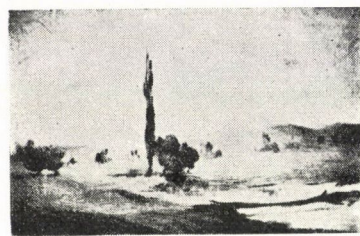
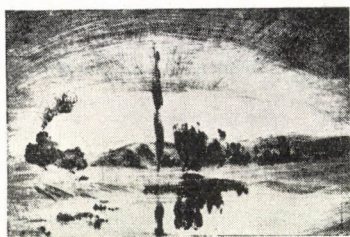


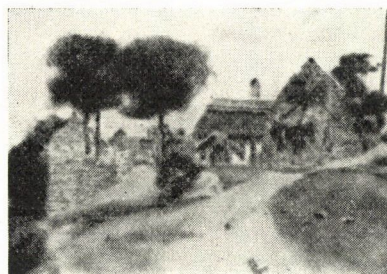
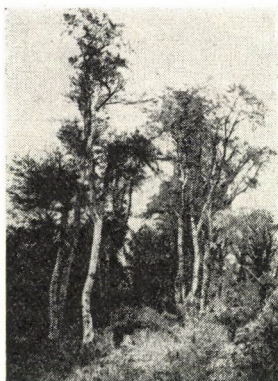
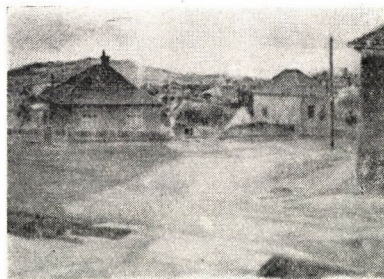
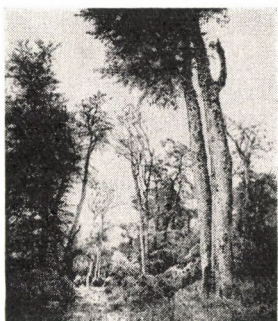
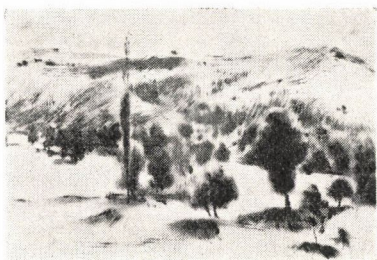
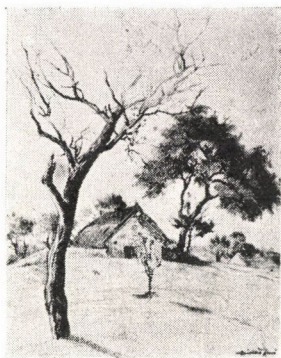
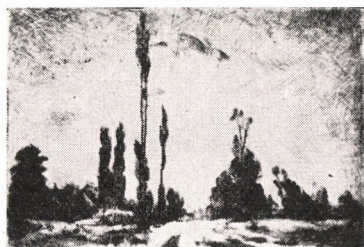
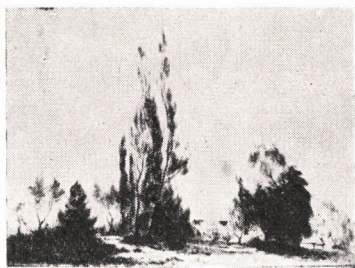
ESTI KROKI











ROBERT FALK, A FESTŐ

A XX. századi festészet történetében megbecsült hely illeti meg azokat a festőket, akiket általában avantgardistáknak nevezünk. Nevüket felesleges felsorolni, hiszen közismertek. Sokan valóban nagy mesterek voltak, hírnevüket mégsem annyira műveik, mint inkább az a tény alapozta meg, hogy megújították a festészetet. Palettájukról száműzték a feketét, és olyan új tér- és formafelfogást juttattak diadalra, amely közelebb került a dolgok lényegéhez.

Az avantgarde művészek kortársai között voltak olyan festők, akik elzárkóztak a változások elől, vagy fenntartással, kelletlenül fogadták az újat. Néhányuk valóban tehetséges volt, de műveik közérthetősége a műgyűjtők kedvenceivé avatta őket. E közönségsiker titka abban rejlik, hogy elsősorban mindennapi témákkal foglalkoznak, s így az ábrázoló jelleg háttérbe szorítja a művészt.

Az a festő, akiről e cikk szól, egyik táborba sem tartozott. Fiatal korában csodálattal adózott a festészet újítóinak, az évek elteltével mégis arra a meggyőződésre jutott, hogy az elmúlt évszázadok művészi eszközei korunkban is alkalmazhatók. Sohasem toporgott egy helyben, mindig az ún. örök művészi értékek mélyebb megismerésére törekedett. Harcolt a hagyományok tagadása és átértékelése ellen, és új távlatokat nyitott a művészi alkotás előtt.

Robert Falk és a századelő orosz festőinek sorsa sokban hasonló. Tanuló- és vándorévei nagyon elhúzódtak, az elismerést viszont csak rövid ideig élvezhette. Életének utolsó éveiben félreismertség és magány gyötörte, de mindvégig töretlen akarattal dolgozott.

Természetesen hatott rá mindaz, ami a forradalom után környezetében, különösen pedig a művészetben történt. Számára mégsem ez volt a döntő, hanem a művészethez fűződő kapcsolata, meggyőződése és mesterségbeli tudása, amely egyéniségének elidegeníthetetlen része lett. Ha munkásságát teljes egészében meg akarjuk érteni, nem hagyhatjuk figyelmen kívül annak mozgatóerőit sem.

A fiatal művész a „káró bubi”-csoport más tagjaival együtt megkísérelte orosz módra értelmezni Cézanne festészetét. A „káró bubi”-csoportba tartozásának köszönhető, hogy megszabadult a művészet elavult normáitól, és bensőséges kapcsolatba került a természettel. Ez adott bátorságot a kísérletezéshez, a lendületes ecsetkezeléshez. Már fiatal éveiben tehetséges festőnek mutatkozott, különösen a forradalom után, amikor szabadon bontakozhattak ki az ifjúságban szunnyadó erők.

Példaként „Néger” című képét (1917) említhetjük. Modelljét a cirkuszban találta meg, s ez a felfedezés kitérte előtte azt az egzotikus világot, amelyért akkoriban mindenki lelkesedett. De Falk négre tulajdonképpen fehér ember szép csokoládébarnára festve. Ez bátor lépésre készítette a festőt. A néger cilindert, hóhérr szmokinget visel, mellényzsebében zsebkendő, s ezáltal az egész festmény úgy hat, mint egy hagyományos, díszes arckép paródiája. A fiatal művész itt már ura a színnel történő formaadás eszközeinek. Formaalkítását úgy teszi meg nyilvánvalóbbá, hogy a tengelyeket eltolja, illetve meggörbíti. Az az érzésünk támad, hogy a

kép nem engedelmeskedik többé alkotójának, az anyag önálló lét után kiált, felrobban. A néger alakja a fiatal Majakovszkij költeményeivel áll szellemi rokonságban.

Ugyanebből az időből (1921) származik másik képe, a „Vörös házak”, amelyen a „Néger”-rel ellentétben szigorú rend uralkodik. A művész lemond a rövidülés és a perspektíva alkalmazásáról, a házakat frontálisan a képsík közepén helyezi el, az előtérbe egy kopár fát állít. A házak ríktóan vörösek, és a régi ikonokon vagy a népi nyomatokon ábrázolt épületekre emlékeztetnek. A szín nemcsak az ábrázolt tárgy tulajdonsága, hanem egyben a kép megvilágításának eszköze is.

Jóllehet mindkét kép olyan időpontban készült, amikor a „káró bubi”-csoport mint művészi egyesülés már feloszlott, mégis tükrözi azt a lelkesedést, amelyet Falk Cézanne és a népművészet iránt érzett. Az orosz festészet történetében akkor is biztosítva lenne a helye, ha csak e két festmény fűződne névéhez, bár igazi jelentőségét nem ezek adják. Azért ragadják meg mindazokat, akik a festő egész munkásságát ismerik, mert olyannyira különbözik érett periódusának alkotásaitól, és segítségével pontosabb képet alkothatnak egyéniségéről.

A „káró bubi”-csoport művészei közül Falk mély átérző képességével tűnt ki. „Vörös bútor” (1920) című képét a csoport duzzadó színei és széles ecsetvonásai jellemzik, de már magán viseli a késői korszakát meghatározó átszellemítés első jegyeit. Falk nem tartozott azok közé a művészek közé, akik már pályájuk kezdetén ki tudják fejezni önmagukat; ez csak hosszadalmas, makacs kísérletezés után sikerült. Negyvenkét éves volt, amikor feladta tanári pályáját és Párizsba ment, ahová akkor — tökéletesedés céljából — a világ valamennyi országából vágytak a művészek.

Hatalmába kerítette ez a csodálatos város, a boulevard-ok nyüzsgő élete, az árnyas Szajna-part, a csendes külvárosi utcák. Bretagne-ba utazott, elzarándokolt a „szent helyekre”, ahol Van Gogh és Cézanne dolgozott, kiállításokra járt, és rengeteg festővel ismerkedett meg. A harmincas évek francia festészete azonban nem felelt meg az ízlésének. Az akkor Párizsban élő festők közül honfitársát, Soutine-t tartotta a legszimpatikusabbnak éppen amiatt a zabolátlan szenvedélyesség miatt, amelyet Falk minduntalan megkísérelt magába fojtani.

Franciaországi tartózkodásának tíz éve alatt két kiállítás rendezett. Ezek azonban nem hajtottak anyagi hasznot, mivel a festő haza akarta vinni műveit, és minden vásárlási ajánlatot visszautasított. Így sikerült megőriznie függetlenségét, és teljes mértékben értékesítenie mindazt az előnyt, amelyet a „művészet fővárosának” alkotói légköre nyújtott. Csak és kizárólag az alkotásnak szentelte magát, azt az utat követve, amelyen egy belső hang vezérelte.

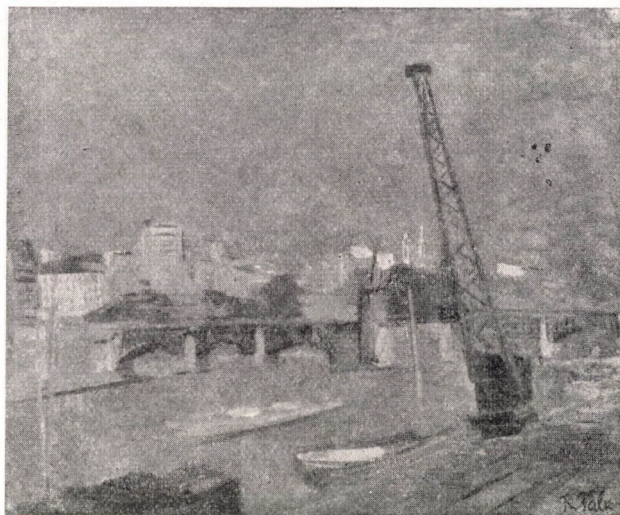
Vonzották a Louvre kincsei, a legjobb francia mesterek példája. Szinte isteníttette Rembrandtot, és jobban megértette Cézanne-t, mint a „káró bubi”-csoport tagjai vagy a kubista festők. Később felfedezte Corot-t, elsősorban azokat a korai képeit, amelyek még mentesek a Salon hatásától. De nemcsak tanult Párizsban; ezek az évek megerősítették benne a klasszikusok iránti hűségét, amelyet élete végéig megőrzött. A „káró bubi”-

csoportban töltött időszak alkotásait most csináltaknak, túlságosan durváknak és lélekteleneknek láthatta. Csak Párizsban sikerült kivívnia a nagyobb alkotói szabadságot, ecsetkezelése könnyedebb lett, és élő érzéseket tudott kifejezésre juttatni.

Párizsban festett munkái elődeire és kortársaira emlékeztetnek, elsősorban az ebben a városban dolgozó Claude Monet-ra, Pissarróra, Marquet-ra, Utrillóra, Donnard-ra és másokra. A szemlélő joggal mondhatja: Falk ezt ettől, azt meg amattól vette át. Az ilyen megállapítások segítségével a művészt besorolhatjuk azok közé, akiket szintén megragadott ennek a városnak a varázsa, de ezek a hasonlóságok és megegyezések nem zárják ki a különbözőségeket sem. Ha meg akarjuk érteni Falk párizsi munkásságát, számba kell vennünk a párizsi tájképfestőket, és minden esetben meg kell határoznunk, miben különbözik tőlük festőnk: hiányzik belőle az impresszionisták derűje, Marquet következetes szűkszavúsága, Utrillo vonzó gyámoltalansága, Bonnard színeinek szépsége.

Ezekben az években a legtöbb festő arra törekedett, hogy a jelenségnek csak egy oldalát domborítsa ki művein: egyesek a fény villódzását, mások a tiszta, sugárzó színeket, ismét mások a szerkezet logikáját vagy a ki-vitelezés naivitását stb. E tény növelte a festészet hatását, és a modern ízlés jelének számított. Korai alkotói periódusában Falk is ezt az utat követte. Most azonban átfogó festői összhangra törekedett.

Párizsi képeinek egyes motívumai annyira emlékeztetnek Marquet-ra, mintha csak egymás mellett állt volna az állványuk, és egymással versengtek volna. Vonatkozik ez például arra a képükre, amely a Szajnáat ábrázolja az előtérben egy kis gőzessel. Marquet inkább az utcák, a terek, a folyó távlatának megörökítésére törekszik. Ki akarja tágítani tájképeinek keretét, élesen meghúzni a körvonalakat, általános érvényűvé tenni a sziluettet. Képei azokra a technikai rajzokra emlékeztetnek, amelyeket redisztoállal és vonalzóval rajzolnak, majd ecsettel finoman kifestenek.



Táj daruval 1934.

Falk elsősorban a benyomások összességét akarja a néző elé tárni, ezért megelégszik a vázlatos kidolgozással, és túlteszi magát a perspektíva törvényein. A Szajna-parti utcákat ábrázoló tájképei egymással szembe állított kockaházakból, az égen feltűnő és a folyóban visszautkröződő fénynyalábokból állnak. Falk képén a fürge gőzös úgy mozog, mint egy élőlény szíve. Úgy érezte, hogy Marquet precíz formái háttérbe szorítják a közvetlen, élő érzékelést.

A korszak sok művészeire hatottak az emelődaruk, amelyeket a modern város szimbólumának tekintettek. Marquet „Stockholm” című képén úgyszólván az egész táj alaphangulatát a daru fekete váza adja. Falk „Táj daruval” (1934) című művén viszont a daru ellentétben van mindazzal, amit a kép ábrázol: a borús éggel, a távoli fényekkel, az előtér uszályaival. Tájképeinek villódzó fényei az emberi arcon átsuhanó hangulatra emlékeztetnek.

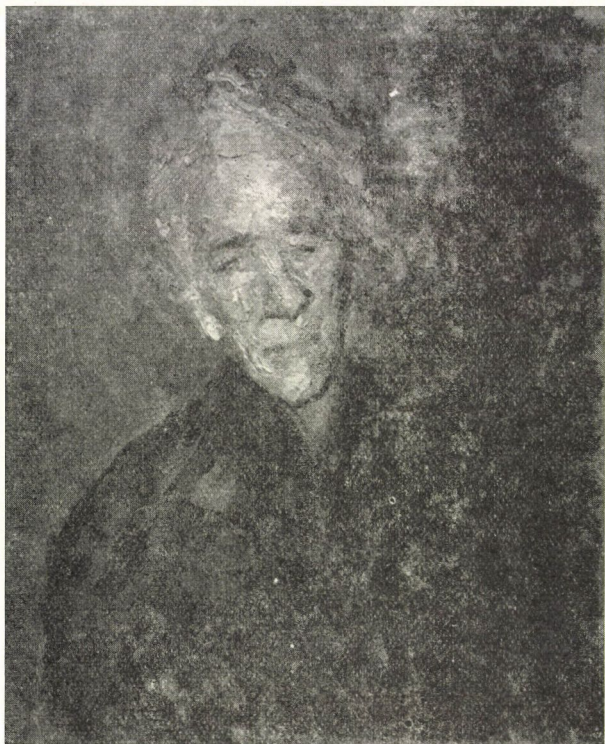
„Csizma” (1936) című lírai tájképe Utrillo montmartre-i képeire hasonlít. A francia mester a gondosan megfestett kártyaházacsákkal és a színes kirakatokkal azonban felülkerekedik az elhagyatottság érzésén. A Falk művén ábrázolt utca ürességét a néző teljes valójában érzékeli. A hatalmas csizma, egy cipész cégtáblája fenygetően lebeg az apró járókelők felett. A kép legfontosabb eleme mégis az a szavakba alig foglalható effektus, amelynek forrása az ég, s amely megvilágítja a komor utcákat.



Három fa 1936.



Néger 1917.



Öregasszony képmása 1931.

A lakásomban függ Falknak egy párizsi tájképe. Külvárost ábrázol szürke felhős ég előtt, oroszos dobozházakkal, szürkésbarna, gömbölyű fákkal és néhány járókelővel. Az élet egyetlen jele a távolban szuszogó helyi érdekű vonat a szétterülő fekete füstkögyóval. A művész nyilván nem azért választott ilyen borús napokat, ilyen szomorú környékeket, mert ez felelt meg legjobban lelki beállítottságának, hanem azért, hogy még megragadóbban ábrázolhassa azt a vonzerőt, amelyet ezek a házak sugároznak, azt a félenk mosolyt, amely jelentéktelen arcokon derül fel. Minden alkalommal öröm tölt el, ha látom, mennyire másként reagál ez a festmény a különböző napszakok fényviszonyaira, és ha hosszabb távollét után ismét az újdonság erejével hat rám.

Párizsi tartózkodásának utolsó éveiben festette „Három fa” (1936) című képét. A képen nem egy esetleges facsoportot látunk, mint Rembrandt híres rézkarcán. Ez a három fa csupán része annak a végtelen, egyhangú fasornak, amely engedelmes csapatként őrzi a folyópartot. A kép keretei szigorú szimmetriába kényszerítik ezt a sort, de mindent köd borít, a nedves levelek, a folyópart mellvédjei és a távoli házak elmosódnak a homályban. Az ebből adódó lírai hangulat feltartóztathatatlanul birtokába veszi az egész festményt, a fákból annyi fájdalom sugárzik, mintha élőlények lennének, akárcsak az ismert Heine-versben. Egy járókelő apró figurája — a művész személyes jegye — pecsételi meg a mű lírai küldetését. A képen nyomát sem találjuk annak a fatális sivárságnak, amelyet Giacometti szenvedéstől átítatott alkotásai sugároznak. Falk képe olyan vágyat kelt, amely megtisztítja a lelket, anélkül, hogy megölné a reményt.

Párizsi korszakában festett arcképein ugyanazok a változások figyelhetők meg, mint tájképein. Az „Öregasszony képmása”-n (1931) látható rongyos, örült, félig vak öreg nő a régi érmékhez hasonlóan elmosódott arcvonásaival önmagában alig ébreszt szánalmat. És ha ez a balzaci módon kegyetlenül ábrázolt alak mégis megragad, az azért van, mert a művész e hevenyészett tanulmányával az emberi lét egyik legrejtettebb titkát érintette. Szabad ecsetkezelése ez alkalommal Soutine példáját követte. Soutine azonban fékezhetetlen forgószél-

ként tör be képeibe, hogy eltorzítsa és szétzúzza a formákat. Falk még az ilyen szomorú látvánnyal szemben is megőrzi tartását.

Az öreg boszorkány tökéletes ellentéte a „Breton halász” (1935) időjárás cserezte barna arcával, huncutkás, olajos tekintetével és nevető szájával. Ez az élettől duzzadó, népi típus határozottan rokonszenves. A kép legfigyelemreméltóbb sajátossága mégis az, hogy az ábrázolt jelleme és a kép festői szerkezete tökéletes összhangban van egymással. Az életvidám breton halász piros arcszínére vörös reflexek válaszolnak. A rózsaszín és a vörös az élet-erő meg az egészség kifejezője. A harmonikus, meleg tónusok elegánssá és ünnepélyessé varázsolják a halász hétköznapi öltözetét.

A harmincas évek végén a honvágy visszavezeti Falkot Moszkvába, a háború miatt azonban hamarosan ismét el kell hagynia a várost. Ideiglenesen Közép-Ázsiában telepszik le. Életének utolsó tíz éve csodálatos gazdagságú alkotói periódus. Falkot Párizsban nem kényeztettek el megbízásokkal. A háború utáni Moszkvában sem talál érdeklődőt műveire. Mégsem teszi le az ecsetet. Ahogyan öregszik, úgy vonzza egyre jobban az egyszerű, a mindennapi. De nem azért fordul ilyen témák felé, hogy tessenék, hogy valakinek a kedvébe járjon. Önzetlenül, magafeledten próbál meg behatolni az élet lényegébe.

Aki ebben az időben ismerte Falkot, bizonyára emlékszik még rá, hogyan nézegette a képeit vasárnap reggelként közeli ismerőseinek egy szűk köre. A művész maga tette egymás után az állványra a festményeket, ezt nem bízta senki másra. Olyan volt, mintha misét mondana. Minden egyes képhez megfelelő keretet választott, és üveg mögött mutatta meg, hogy jobban felidézze a színek egységét. Közben egy szó magyarázattal sem szolgált. Fájdalmas mosollyal, fáradtan, félig lehunyt szemmel, némán vette le az állványról egyik képét a másik után. Senki sem merészelte megtörni a teremben uralkodó, áhítatos csendet, mindenki úgy szemlélte ennek a csodálatos festőnek a képeit, mintha zenét hallgatna.

Falk nagyon művelt, igényes ember volt. Sokat látott, sok mindent átélt, átgondolt és megismert ahhoz, hogy



Breton halász 1935.

a végén erre a következtetésre jusson: a modern életet csak nehezen lehet összhangba hozni az értelem követelményeivel. Megismerkedett az évszázadok bölcséletével, és elfordult mindattól a szép és naiv mítosztól, amellyel az emberek egykor megelégedtek. Jobban bízott a láthatóban és az érzékelhetőben, mint a fantáziájában. Az ember azt hihetné, hogy ez a sokat próbált ember elvesztette a művészetbe vetett hitét. Erre azonban nem került sor. Falk mindig tudatában volt annak, hogy az igazi művésznek legalábbis a ritka, boldogító pillanatokban megnyilatkozik valami, az értelem számára felfoghatatlan, ami utolérhetetlen örömet okoz, ami feltárja a dolgok igazi értelmét. Képein, mint valamiféle csoda tényezők magasan a tetők felett, aranyfelhők úsznak, egy virágzó tavaszi fa rózsaszínű fátyolban pompázik, az éjszakai város fényei ködösen csillognak, vagy a sápadt fényben váratlanul felvillan egy régi épület málladozó fala (akárcsak az a sárga fal Vermeer képén, amelyért Marcel Proust oly nagyon lelkesedett). És ez a látvány annyira megragadja nézőjét, hogy megpróbálja emlékezetébe vésni, kimondani, mint egy fesztítő titkot.

Falk művészete az általa feltárt szellemi értékek — amelyek utóbb úrrá lettek a festőn — és az ugyancsak általa kialakított festői eszközök ötvözetén alapul. A festő lelkében és a palettáján lejátszódó események tulajdonképpen teljesen más természetűek, mégis felfigyelhetünk bizonyos megegyezésekre. Éppen ezek a labilis, nehezen megragadható azonosságok határozzák meg egész oeuvre-jét.

Falk rendkívül érzékenyen és részvétellel reagál a külvilágra. Festői eszközei összhangban vannak e magatartásával: a tárgyaknak nemcsak a legfőbb jellegzetességeit igyekszik megragadni, hanem alig visszaadható fél-, sőt negyedtonusait is. Festményein a hihető dolgok pontos ábrázolása mellett felbukkan még „valami” csak sejtében érzékeltetett.

A műveibe beillesztett valamennyi tárgy elveszíti hétköznapiságát, és az ihlet izzásában szinte a felismerhetetlenségig letisztulva lesz része a szemlélő tudatának. Ehhez pedig nem elegendők sem azok a festékek, amelyeket a festő a tubusokból kinyomkod a palettájára, sem bármely más, megnevezhető festék. Falk színvilága szinte leírhatatlan. Meghatározhatatlan, soha nem látott, egy varázsló létrehozta színekkel állunk szemben. Olyan ez, mint egy drágakövekkel teli, mesebeli kincseskamra.

Festményeit ritkán ragyogja be a nap, de nem uralodik a pokol sötétje sem, mint Georges Rouault művein, amelyek a nézőben feltétlenül bűnösségének érzését keltik. Falk képein a tárgyakat átlátszó, finom köd burkolja, a paradicsomi ég kékjének előhírnöke.

Az a színvilág, amelyet a mester Franciaországban alakított ki, nemcsak raffinált ízléséről, hanem érzékenységről és erkölcsi tisztaságáról is tanúskodik. Művészete



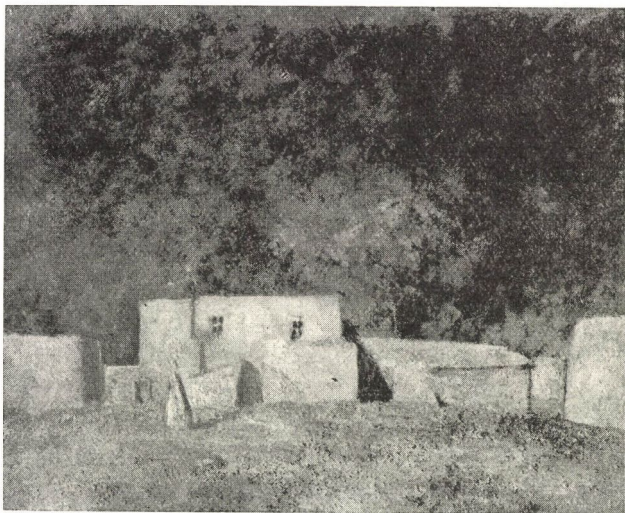
Fikusz 1956.

nagy igényeket támaszt nézőjével szemben, de egyszerűsége megadja azt a bizonyosságot, hogy a dolgok lényegét meg lehet érteni, s ez a tudat felemelő. Nyilván ezért vonzott annyi látogatót az a kiállítás, amelyet tíz évvel a festő halála után rendeztek Moszkvában. Az emberek órák hosszat álltak sorban azokban a hideg téli napokban, hogy azután a kiállítási teremben alávéssék magukat a mester szigorú vizsgájának. Gazdagabban és boldogan távoztak.

Berlioz egyszer elismerte, hogy oratóriumában azért küldte Magyarországra Faustot, mert zenéjében magyar motívumokat kívánt felhasználni. Falk annak idején véletlenül, anélkül hogy akarta volna, került el Közép-Ázsiába. A keleti környezet, az élet színpompás megnyilvánulásai, a ruhák és a régi épületek egyáltalán nem hatottak rá. Kelet bibliai méltósága nyűgözte le. A párizsi képek vilódzó fényeit és szeszélyes légkörét szamarkandi festményein stabilabb forma- és színeképzés szorítja háttérbe. Művei az örökkévalóságra törő állhatatosság hatását keltik. Falk a kék ég, a homok és a kő rózsaszínjének harmóniáját idézi fel, és eljárásának igazolását az épületek polikrómiájában találja meg („Regisztan”, 1943).

„Arany sivatag” és „Szamarkand” (1943) című tájképén puszta agyagfalakat, aranylóan rózsaszínű homokot, sötétzöld fákat és csillogóan kék eget látunk. Az apró alak és a végtelen ég viszonya szinte az ember és az örökkévalóság kapcsolatát fejezi ki. A festő itt visszatér arra a témára, amelyet már „Három fa” című képén jelzett.

Falk életének utolsó éveiben mindennapjaink legerényebb motívumait festette, ez azonban nem jelenti, hogy lemondott volna az „abszolút” kereséséről. Nehéz vizsgának veti alá magát: úgy akarja ábrázolni a hétköznapi, hogy közben ne adja fel a művészet nagy céljait. Nyitott ablakot fest, ahonnan napsütötte fákra és rózsaszínű tetőkre nyílik kilátás. Az ablakpárkányon egy meghatározó kék kis virágcsokrot látunk, felette hatalmas fikusz magasodik viaszosvászonzerű leveleivel („Fikusz”, 1956). Falk képén méltóságteljesen jelenik meg ez a nő-



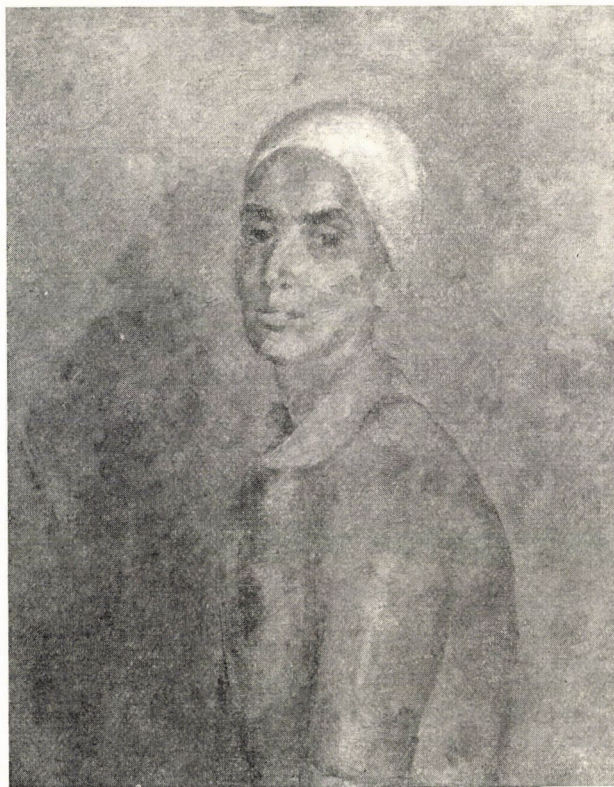
Szamarkand 1943.



Tél 1955.

vény. Nyugalom és béke: ezek megszolglált, nélkülözések között megszerzett javak.

Téli tájképeket fest Zagorszkban („Tél”, 1955); egy kisvárosi utcát, fogas léckerítéseket, hófútt kunyhókat és fészereket, téliesen bebugyolált járókelőket, közöttük botra támaszkodó zarándokokat. Mindez magán viseli a hagyományos tájkép jegyeit. Az alakok szinte valószínűtlenek, bábfigurákra emlékeztetnek. Az ablak mögötti táj szomorú képet nyújt, amelyet a festő kényszerű téli bezártságában megörökít. A föld hangtalanul elsüllyed a szürkületben, a hó némán szálldos. A téli este hangulatát sápadt, szürkés-kék tónusok teremtik meg. A festő olyan pontosan rögzíti az elsüllyedő tárgyakat, mintha a szorongató, halotti csendet figyelné.



Feleségem sárga blúzban 1944.



Leányportré 1947.

A ködös tájakat festő Falk Turner és Corot közvetlen utóda. De a köd Turner képein viharosan gomolyog, hömpölyög, kavargog, mint a felhők vagy a tajtékos hullámok. Corot-nál beburkolja a fákat, és szépségüket oly titkoszátossá teszi, mint a fátyol a nőt. Falk festményein viszont súlyos, szívós és sűrű, mint olajképei általában. A valóságon túli világ megjelenési formája, amellyel szemben az embernek döntenie kell a „lenni vagy nem lenni” kérdésében. Egyik képe a Moszkva folyót ábrázolja padlás-szobájának ablakából. Ezen a szokatlan festményen alig felismerhető valami, mégsem lehet eleget nézni. Az ember reménykedik, vár, hogy fellibbenjen ez a tejes kék fátyol, már-már azt hiszi, hogy látja a Kreml tornyainak és a templomok kupoláinak a körvonalát, bár tulajdonképpen semmit sem ismer fel.

A portréfestő Falkot ezekben az években nemcsak modelljeinek jelleme és a hasonlóság érdekli, hanem az embernek az a képessége is, hogy időnként saját magára sem hasonlít. (Ez a jelenség nagyon izgatta Dosztojevszkijt.) E szempontból különösen jelentős a feleségét ábrázoló két képmás. Az elsőn, a „Sárga blúzban” (1944) címűn a selyem fémes fénye összhangban áll a fej energikus mozdulatával és a ragyogó, kérdő tekintettel. Az alak látszólag elválik az aranyos faltól, szoborszerűen, szabadon helyezkedik el a térben. A másik portrén, a „Nő fehér sállal” címűn (1947) a kelme súlyosan nehezedik az asszony vállára, beborítja a fejét és félig eltakarja az arcát. Az alak kimerülten magába roskad, arcán gyász ül, és fokozatosan feloldódik a szürkületben.

Falk gyakran festette rokonait, barátait és ismerőseit. Egyszer azonban betévedt a műtermébe egy színes kar-

tonruhát, nyakában üvegyöngysort viselő lány. Biza-kodó, szép barna szemén kívül alig van valami csinos rajta, vaskos, merev alakja minden arányosságot és hajlékonyságot nélkülöz. Legjobban egy rongybabára vagy egy Matrjoskára emlékeztet. És mégis: ez a lány egy élet-nagyságú képmás — egyik legjelentősebb és legtökéletesebb alkotása — megfestésére ösztönzi a művészt. Talán Xenia Nyekraszova szenvedélyessége, megható naivitása és költeményei ragadták meg a festőt, amelyek egy szür-realista tetszését is elnyerhették volna.

Bárhogy is volt, Falk nagy fába vágta a fejszéjét. Versenyre kelt az orosz festőkkel, akik Venecianovtól Maljavinig a női kecsesség és szépség helyett az igazi emberséget dicsőítették, és képesek voltak arra, hogy érzékeltessék egyszerű, kartonruhás parasztasszonyaik különös vonzerejét. Falk teljes sikerrel oldotta meg feladatát. Műve az orosz festészet és irodalom klasszikus portréinak egyike, a XX. század közepi szovjet festő-iskola remekműve.

Segítője az a Velazquez volt, akinek lágy színharmóniá-ban kellett ábrázolnia a felnőttként felöltöztetett spanyol infánsokat. Falk már azzal is csodálatos arányokat te-remt, ahogyan Xenia-t a képkereten belül elhelyezi. A vörös ruhát és az arcpírt megjelenítő erőteljes ecset-vonásai úgy illeszkednek egymáshoz, mint a ravennai mozaikok apró kövei, és plaszticitást biztosítanak az alak-nak. Az elemzés nem feltétlenül igényel történeti analógiá-kat, annyi azonban bizonyos, hogy igazi műalkotással van dolgunk.

Falk utolsó művein éri el azt a mélységet, amelyre egész életében törekedett. „Önarckép vörös fezen” című képén (1957) fáradtnak, öregnek, gyengének, beteg-nek, rosszkedvűnek, csalódottnak, mégis bizakodónak ábrázolja saját magát. Ez a groteszk, szomorú képmás a kölni Wallraf—Richartz múzeum Rembrandt önarcképére emlékeztet. A művész nyilván nem minden irónia nélkül húzta fejére az inkvizítor vörös sapkáját. A színek és tónusok itt már nem olyan gazdagok, mint többi művén, érezzük a kéz lankadását, de a lelkielő dia-dalmaskodik a beteg testen.

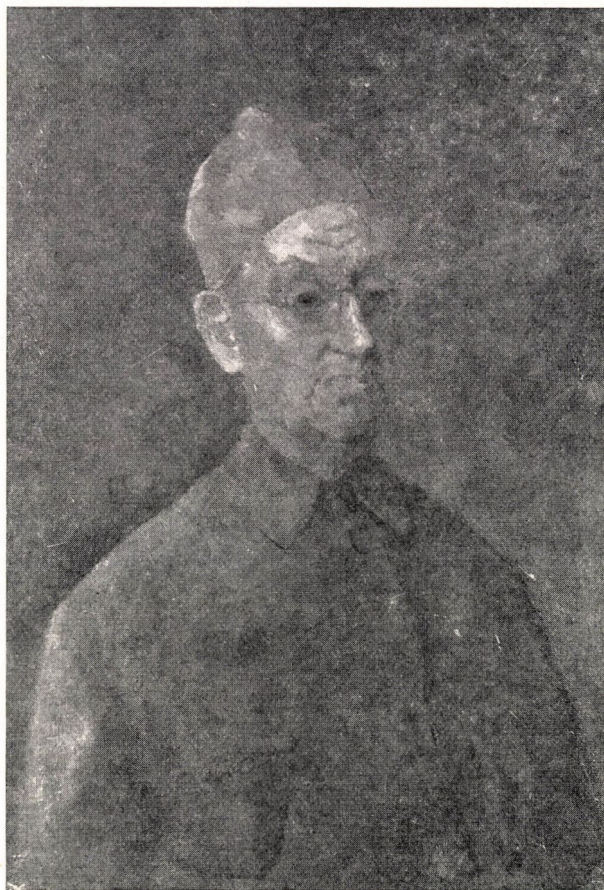
Utolsó csnedéletein addig ismeretlen erővel szelle-mi áttárgyakat. A virágok már az 1936—1937-ben festett dáliaikon is alig válnak el a sötét háttértől. Vörös, narancssárga és sárga körökké, fényudvarokká alakulnak át, amelyek titokzatos módon a sötétségből támadnak. Hosszan kell szemlélnie a képet annak, aki e fénycsoda keletkezésének törvényeit meg akarja érteni. Néha úgy látszik, mintha a színek a kívülről jövő fényt tükröznék vissza, máskor meg mintha ők maguk sugároznák ki.

Falk egész életében elfordult a túlbujánzó gazdag-ságtól és szépségtől. Öregkorában megadatott neki, hogy a szegénység festője legyen, akinek a mennyei birodalom jut osztályrészül. E tekintetben Rembrandt követi, aki lemondott ifjúságának hiú fényéről, hogy megfesthesse a rongyos ruhájú, szakadt cipőjű tékozló fiút.

A „Burgonya” című képén (1950) egy fekvő kosarat látunk, amelyből négy fonnyadt, aszott krumpli gurult ki. Micsoda pompás kifejezése ez az igazi szegénységnek és annak a hálának, amelyet a szegény emberek a sors iránt éreznek szerény adományaiért. Micsoda szellemi erőfeszítés kellett ahhoz, hogy a szükség és a nyomor e szimbóluma nagy művészetté váljék! Az „Önarckép vörös fezen” című képet belső nyugtalanság hatja át, a „Burgonya” című képen viszont a mindent megbocsátó szeretet győzedelmeskedik.

Falk sorsa arra a kultúrára hasonlít, amely fel akarja emelni, fel akarja szabadítani az egyszerű embert, eköz-ben azonban megnevelésbe és bizalmatlanságba üt-közik. Megállítja egy parancs, olyanok szellemi színvona-lához kellene alkalmazkodnia, akik nem képesek meg-érteni törekvéseit. Azok az emberek, akiknek a művész felajánlotta adományait, nem fogadhatták el, mivel ezek egyáltalán nem hasonlítottak az ízlésüket korábban ki-alakító művészeti példákhoz.

Falk érdemeit olykor nagyon művelt, kifinomult emberek is alábecsülik, mert a modern művésztől a múlt teljes tagadását kívánják. Ezek „artiste surpassé”-nak



Önarckép vörös fezen 1957.

(kiöregedett művésznek) titulálják, s figyelmen kívül hagyják a modern művészet e kiemelkedő alkotóját. Szerencsére a nagyon művelt emberek között olyanok is akadnak, akik kellőképpen értékelik Falk munkássá-gát. Mindazok, akiknek a festő halála után alkalmuk volt a Moszkva-parti nagy téglaház padlásszobájában elmélyedni művészetében, és meghallgatni özvegye, A. V. Scsekin-Krotova megatöbbször elbeszélését, általában tudják, hogy valami fényes, emelkedett élményben része-sültek. De milyen hely illeti meg Falkot a művészet tör-ténetében?

Mesterségbeli tudását sok vonatkozásban a francia iskolának köszönhetette, de mindvégig tudatában volt annak, hogy az orosz kultúrához tartozik (a magyar ol-vasó bizonyára megérti ezt, ha Illyés Gyula sorsára gondol). Falk elődei közül a régi ikonfestőket, Rokoto-vot, Fedotov késői műveit és Vrubelt becsülte a legtöbbre, kortársai közül pedig Korovint, Pavel Kuznyecovot, Szarjánt. Azok a festők feleltek meg legjobban az ízlésé-nek, akik képesek voltak a színek segítségével kifejezni a mondanivalójukat. Az orosz kultúra legsajátosabb ha-gyományaival elmélyültsége, őszintesége, az igazság keresése a művészetben és az emberbe vetett hite köti össze; olyan sajátosságok ezek, amelyek Tolsztoj, Dosz-tojevszkij és Csehov számára az egész emberiség rokon-szenvét biztosították.

Falk nagyon szorgalmas művész volt, és nem tagadta meg a műveihez tapadó izzadságot. Nehéz művészetet hozott létre, s így érthető, ha nem nyeri el azonnal a közönség tetszését. Teljes joggal mondta egyik hódolója: „A nézőnek kívánnia kell, hogy behatolhasson Falk világába, hogy a sötét festmények felderüljenek, kifénye-sedjenek, hogy gyönyörködtessenek.” Ugyanezt fejezi ki egy orosz közmondás: „Nem azt szeretjük, ami jó, hanem azt tartjuk jónak, amit szeretünk”.

M. V. Alpatov

ROBERT FALK LEVELEIBEN ÉS BARÁTI NYILATKOZATOKBAN

„1886-ban születtem Moszkvában, jogász családban”, írja Robert Falk önéletrajzában.

„Már gyermekkoromban szívesen rajzoltam... Körülbelül tizenegy éves voltam, amikor a zene iránti rajongásom háttérbe szorította festési szenvedélyemet. Tizenhat éves koromban sokat zenéltem, és a konzervatóriumban kívántam folytatni tanulmányaimat. 1903 nyarán azonban olajfestéket kaptam ajándékba, s ismét szenvedélyes lelkesedést éreztem a festészet iránt. Nap-hosszat ültem valahol a tóparton, egy napsütötte erdei tisztáson vagy a kerítésen, és szokatlan buzgalommal fáradoztam azon, hogy visszaadjam a táj valamennyi részletét, amely megragadott. Bizonyára ez volt életem egyetlen boldog korszaka, mert teljesen elégedett voltam művemmel. Elhatároztam, hogy feladom zenei terveimet és festő leszek.

Apám ellenezte elhatározásomat. Azt javasolta, legyek ügyvéd, fogorvos, vagy válasszak más, értelmes pályát. Ezt a javaslatát azzal indokolta, hogy tehetség-telen vagyok, és csak átlagos festő válnék belőlem. Azt válaszoltam, hogy inkább nagyon rossz festő szeretnék lenni, mint semmilyen.

Tizennyolc éves koromban felvettek a moszkvai Festészeti, Szobrászati és Építészeti főiskolára. A felvételi vizsgán én voltam a legjobbak egyike, s ez kissé megbékítette szüleimet választott pályámmal.

Tanáraim között neves festők voltak, mint például Arhipov, Appolinari Vaznyecov és Paszternak (a költő édesapja). Fő szakomat olyan híres orosz festőknél végeztem, mint V. A. Szerov és K. A. Korovin.” [1]

Falk mindig szeretettel emlékezett vissza tanáira, különösen Korovinra. Mesélt arról, milyen hatást gyakoroltak az ifjúságra a vele folytatott beszélgetések.

„Ha elhiszük Cézanne-nak, hogy a művész számára a művészet iránti érzék a legfontosabb, úgy Korovin állandóan ezt az érzéket fejlesztette bennünk.” [2]

Néhány részlet Falknak Vlagyimir bátyjához írott leveleiből:

„Szerov professzor műtermet nyit az iskolában. Talán sikerül bekerülnöm, ebben az esetben Oroszország legjobb festőjének tanítványa leszek.” Majd később: „... sikerült a vizsga... Amikor odamentem, nagyon kevés reményem volt. Harmincötön pályáztunk kilenc helyre.” [3]

A következő levelekből a fiatal diák (Falk akkoriban 19–20 éves lehetett) érdeklődése és foglalatossága derül ki.

„Pillanatnyilag épp kiállítási gondokkal küszködöm... Részt vehetek egy olyan kiállításon, ahol csak a festészet legbaloldalibb képviselői szerepelnek.” „Modern festőkről, Van Goghról, Cézanne-ról, Gauguinról szóló cikkeket fordítok oroszra egy folyóiratnak, amelyet néhány diák — közöttük jómagam — ad ki.” [4]

„Az iskolában berendeztem egy műtermet, ahol a diákok tanári felügyelet nélkül dolgoznak. A foglalkozások nagyon szabadon folynak, mindenki azt csinál, amit akar. Ha valaki zöld arcot akar festeni a sárga helyett, hát megteszi.” [5]

Ezért a véleménynyilvánításért a tüntetés résztvevőitől, elsősorban Falktól megtagadták a diplomát, és csak oklevelet kaptak.

Falk később így emlékezett vissza életének erre a szakaszára:

„Az iskolában ebben az időben jelentkeztek a legkülönbözőbb áramlatok, melyek a XX. század elejének művészetét jellemezték. Itt barátkoztam össze az új irányzat művészeivel. Meskovval, Larjonovval, Kuprinnal, Rozsgyesztvenszkijjel. E csoport képezte a későbbi „káró bubi”-társaság magvát. A társaságot 1910-ben alapították, és 1917-ig maradt fenn.” [6]

A pétervári művészeti akadémia növendékei is csatlakoztak ehhez a csoporthoz: Koncsalovszkij és Lentulov, valamint egy sor olyan művész, akik később avantgarde csoportok vezetői lettek. A jövődő avantgarde művészek közül a következők vettek részt a „káró bubi”-csoport kiállításán: A Burljuk fivérek, Goncsarova, Klün, Kandinszkij, Malevics, Chagall, Rozanova, Popova stb. Falk kis füzetkéket, kiállítási katalógusokat mutatott nekem a káró bubi ábrázolásával. A katalógusokban külföldi művészek neve is megtalálható: A. Braque-é, A. Derainé, Van Dongen-é, H. Rousseau-é, P. Picassóé, Matisse-é, A. Gleizes-é, Le Fanconier-é, O. Kubin-é, G. Moreau-é, Signac-é, Pechstein-é, Vlaminc-é. A káró bubi elnevezést Larjonov találta ki. A régi olasz kártyákon a káró bubit állítólag palettával a kezében ábrázolták mint a fiatalság és a festészet szimbólumát. Az elnevezés kihívás volt a közizlés ellen.

Falk szerint a „káró bubi”-csoport egyes tagjai tényleg nagyon ügyesen dolgoztak, és valami merőben újjal kívántak hírnevet szerezni maguknak, a csoport magva azonban az epigonok, az eklekticizmus és az eszteticizmus elleni harcot tartotta feladatának, hogy a világ új realitását a tiszta festészet eszközeivel valósítsa meg a táblaképen.

Ha most időrendi sorrendben mutatom be Falk műveit, világosan látszik az a határ, amely a „káró bubi”-csoportban alkotott fiatal, életerős, sőt féktelen művek és későbbi periódusa között húzódik. E műveire a japán költő szavai illenek:

„Ó, ha a bánatról beszélünk,
úgy minden dolog ízet szomorúnak nevezném,
mert a bánatot túlságosan korán ismertem meg.”

A járatlan néző csodálkozik: Hiszen ez egy másik festő. Falk alkotói útja azonban teljesen szabályos, és korának alapvető változásokat hozó, bonyolult fejlődésével áll kapcsolatban.

Falk munkásságára rányomta bélyegét a forradalom és az új világért folytatott harc nehéz időszaka. A forradalom alatt és a húszas évek elején keletkezett művei még a kubizmus sajátosságait mutatják, formaalakítása azonban már szigorúbb, kompozíciói konstruktívabbak, színei visszafogottabbak, mégis intenzívebbek.

A festő, akit a tizes években egy új esztétika kidolgozása érdekelt, most etikai problémák előtt állt. Korábban a fauveok vonzották, most feltárta előtte titkát Rembrandt, akit eddig nem értett. Amikor 1910-ben Olaszországban járt, a primitívekért, Giottóért és a ravennai mozaikokért lelkesedett, a reneszánsz nagy alkotásai mellett azonban majdnem közönyösen ment el. Később

viszsaemlékezett rá, hogy a fenséges velencei festőket hazájukban egyáltalán nem vette észre.

A húszas évek művészeti kritikussai nagyra értékelték Falk festését. Abram Efros a „legfestőibb festő”-nek nevezi. Tugendhold így vélekedik róla: „Férfi- és női képmásai a körvonalak páratlan kifejező erejével hatnak, ami néha a tragikus-aszketikus emelkedettség szférájában lebeg. Alakjaiban (akikben erősebben érezni magát Falkot, mint a modellt) az a melankólia lakik, amely korszakunknak — minden szigorúsága és keménysége ellenére — sajátja.” [7]

D. Arkin hosszú cikket szentel Falknak. [8] Megállapítja, hogy „korszakunk festőjének látásmódjával rendelkezik, képes érzékelni a jelent . . .” „Ez a nem éppen könnyű festéset egyenes vonalaival minden talányosságtól és mesterkéeltségtől mentesen tanúskodik arról a józan és majdnem természetellenes bonyolultságról, amelyet a modern ember mindenütt lát és érzékel.”

1918–1928 között Falk az újonnan alapított szovjet művészeti főiskola a VHUTYEMASZ és a VHUTEIN professzora volt. Kiállításokon vett részt, és két nagy önálló bemutatót rendezett. Kivette részét a szovjet kormánynak abból az erőfeszítéséből, hogy népszerűsítse a művészetet. Számtalan kiállítás zsürijének volt tagja. Műtermében a VHUTYEMASZ-ban több mint negyven növendék tanult; pedagógiai munkáját nagyon komolyan vette. A forradalom a művészetbarátok, a bohémek és az értelmiség szűk köréből kivezette a művészetet a tömegek elé. Rengeteg ember özönlött a műzeumokba és a kiállításokra, olyanok, akik korábban sohasem jártak ilyen helyen, sőt azt sem tudták, mire valók a képek. A művészek olyan új feladatok előtt álltak, amelyek megkövetelték szemléletmódjuk felülvizsgálását. Falk kiindulások közepette kereste az új utakat.

Rövid időre belép a forradalmi Oroszország művészeinek egyesülésébe, de alkatának nem felel meg, hogy csak és kizárólag a hétköznapiakat fesse. Líraisága, filozofáló gondolkodásmódja visszavonultságot, kísérletezést igényelt. De e korszak lázas tevékenysége nem adott időt az elmélyült munkára. A mindennapok gondjai rohanták meg, minden erejét, minden percét igénybe vette a korszak új kultúrájának megteremtése. Párizsba utazott. A kérdőívre ezt írja: „a klasszikus művészet tanulmányozására”. 1923-ban érett mesterként érkezik a francia fővárosba.

Első élményeiről a következőképpen számolt be: „A nemzeti ünnep — a Bastille lerombolásának — napján érkeztem meg. Mindenre pontosan emlékszem: Sötétedett, papírlámpások égtek, és az egész utca táncolt. A kávéházak előtt lámpások világítottak. Párizs romantikusan fogadott.” [9]

Falk első párizsi napjai — leszámítva kiállításrendezési gondjait — valóban romantikusan és ünnepélyesen teltek.

1929 márciusában a Zak-galériában volt kiállítása, amely bizonyos sikert hozott. Erről tanúskodnak a külföldi és a szovjet újsághírek.

A kiállítási katalógus előszavát Waldemar George írta. Nagy orosz festőnek nevezi Falkot, aki megértette Cézanne tanítását, és akinek alkotásai mélyen a nemzeti művészetben gyökereznek. Véleménye szerint Falk „sajátosan barbár és vonzó harmóniája” a régi orosz festészetből ered.

Falk közel tíz évet töltött Franciaországban. Sokat utazott, szép régi városokat látogatott meg. Az óceán partján napbarnította halászköteket és a zord bretagne-i tájat festette. Járt Korzika pusztáinak tájain, Arles-ban, ahol bámulatba ejtette, hogy a város Van Gogh képein sokkal szebb, Aixben, ahol „minden Cézanne-ra emlékeztet”. Megsodálta a Cézanne festette provençe-i kék fenyők és rózsaszínű hegyek „fényének és színének zord valóságát”. [10]

De mindvégig Párizsban élt és dolgozott. A város kimeríthetetlen volt a számára, különösen a varázslatos fényt csodálta, amely mindent beburkolt, mint egy lágy, fénylő fátyol.

„Őszintén szólva azt hittem, hogy az a varázslatos fény az impresszionisták képein csak kigondolt, nem

valóságos”, mondta. „De kiderült, hogy a legnagyobb pontossággal adták vissza a valóságot.” [11]

Később így emlékezett vissza: „Párizs nem csupán egy város, hanem egy egész ország. Minden negyede külön város, amely nem hasonlít a másikra. Annnyira megszerettem Párizst, hogy Franciaországban itt töltöttem el a leghosszabb időt, és kilenc év alatt tizenhárom helyen laktam, hogy megismerjem a különböző városokat, azaz Párizs különböző negyedeit.” [12]

Falk műtermében sok vázlat, rajz és akvarell maradt fenn, amely arról a szándékról tanúskodik, hogy megörökítse a nagyváros örökké nyüzsgő életét. Az embernek az a benyomása, hogy alá akart merülni a tömegben, az utcák, kávéházak, bisztrók, üzletek, a metró forgatagában. Fáradhatatlanul járkált az utcákon és a folyóparton, megsodálta az üzletek kirakatait, a kávéházak fényreklámaikat. Egyik előadásában így beszélt erről: „A város központjában minden ház földszintjén kávéház van. Kissé távolabb minden földszint üzlet. Minden utcában másfajta üzletek találhatók; néhol zöldegesek, másutt inkább húsboltok vagy gyümölcsárúsítók stb. Különös gyönyörűségem telt a közsülésben és a kirakatok nézegetésében. A kirakatokban minden olyan szép, hogy már a nézelődés is esztétikai gyönyörűség. A zöldeges boltokban szín és forma szerint csoportosítják az árut, sohasem tudtam betelni a nézésükkel.

Sok képet festettem a kirakatokról. Mindegyiket eladtam még Párizsban, egyet sem hoztam haza közülük.” [13]

Lenyűgözte a francia nép veleszületett ízlése, életörme és kecsessége.

„A franciák temperamentumos, művészi tehetséggel megáldott nép. Ez nemcsak klasszikus művészetükben mutatkozik meg, hanem mindennapi életükben is. Mindent kecsesen, elegánsan csinálnak: így mennek a teherhordók piszkos ruhájukban a Szajna-parton, így esznek a munkások a kávéházban . . . Párizs utcáit jókedvű, vidám lármások emberek töltötték meg.” [14]

Amikor azonban Falk a francia tájat választotta témájául, az sem vidám, sem lármás, sem ragyogó nem volt. Ellenkezőleg, a csendes utcákban csak itt-ott látni egy-egy magányos alakot, a régi hidakon nem közlekednek autóbuszok, a Szajna-part és az egyszerű külvárosok fájdalmasak, elárvultak. Vágyakozás, szomorú melankólia és nyugtalanság tükröződik bennük, ami nem jellemző a francia művészetre. Falk rátalált a saját Párizsára. A harmincas évek közepén így ír: „Szinte kizárólag Párizs utcáit festem, de nem azért a Párizsért, amelyet mindenki ismer és szeret. Nem a nagy boulevard-okat, a pompás tereket, a díszes utcákat, ellenkezőleg: a szürke, szegényes utcákat, a komor házakat, a beépítetlen tereket stb. választom témául . . . Ezekben rejtőzik számomra a költészet varázsa. Ez az én zsánerem.” [15]

„Ember, évek, életem” című könyvében Ehrenburg így ír: „Többféle Párizs létezik. Az impresszionisták esőáztatta, fényes Párizsa, Marquet könnyed, törekény Párizsa, Utrillo idillikusan magányos városa. Falk Párizsa azonban nehézkes, szürke, sötét és violaszínű — ez Párizs a tragédia előestéjén, ez az elveszett, zaklatott, pusztulásra ítélt, mégis élő Párizs.”

Falk röviddel a nagy gazdasági válság előtt érkezett Párizsba. A válság a húszas évek végén Amerikában tört ki, és egész Európára kiterjedt. A festő megérezte a közeledő katasztrófát. Az otthoniakhoz írott valamennyi levelében beszél Párizs pusztulásáról.

„A lakosság legnagyobb része nyomott hangulatban van. Ha összehasonlítom a négy év előtti állapottal, azt kell mondanom: ég és föld. De ez teljesen érthető is. Az emberektől nem lehet megkérni, hogy a művészekhez — például hozzám — hasonlóan elégtételt és vigasztalást találjanak néhány sikerült ecsetvonásban.” [16]

Bármilyen különösen hangozzék, Falk úgy találta, hogy „a válság bizonyos értelemben pozitív hatást gyakorol az itteni művészeti életre. A képek többé nem képezik balga spekuláció tárgyát, mint négy évvel ezelőtt. Eltűntek a közvetítők, a művészeti trösztök, a teljes mértékben megvesztegethető kritikuskok. Tisztább lett a levegő. Ma már csak a fanatikusok és a nagyon gazdagok foglalkoznak művészettel.” [17]

Falk is ilyen fanatikus volt. „Egy jól sikerült ecsetvonás a vásznon” és a varázslatos párizsi fény teljesen kielégítette. Nagyon igénytelen volt, nem hajszolta az előnyöket és a hírnevet. Párizsban egyedül érezte magát. A franciáknál nem szokás, hogy este, bejelentés vagy meghívás nélkül meglátogassák egymást, mint az oroszok. Egyáltalán: nem szokás nyitva tartani a házukat „meghívtak és meg nem hívtak előtt”. Kávéházakban vagy bisztrókban találkoznak. Falk nem akart kapcsolatot tartani az orosz emigránsokkal. Csak tanárával, T. A. Korovinnal és Ilja Ehrenburggal találkozott, meg néha Larjonovval. Megkérdeztem tőle, miért nem ismerkedett meg neves művészekkel.

Vállvonogatással válaszolt. Később magam is megértettem. Nagyon büszke volt, senkitől sem akart függeni. Csak Soutine-nal barátkozott, aki akkor legalább olyan híres volt, mint Picasso és Matisse, vagy talán még ismertebb is. Soutine azonban az életben hihetetlenül gyámoltalan és ügyetlen volt, ebben még Falkot is felülmúlta. A modern festők közül ő tetszett a legjobban Falknak. A következőképpen írja le, hogy ismerte meg Soutine-t:

„Egyszer a Rue de Seine-en jártam. Egy műkereskedés kirakata előtt sokan álltak és izgatottan mutogattak. A franciák, különösen a művészek, nagyon közvetlenek... A kirakatban egy csendélet volt látható, a „Lemészárolt állat”. Odamentem, és földbe gyökerezett a lábam a csodálkozástól, olyan szép volt ez a kép megdöbbentően természetes színeivel. A festészetben értéketlen minden olyan szín, amely csak megközelítőleg élethű. A színnek be kell hatolnia a festő érzékszerveibe, a húsába, a vérébe, át kell járnia az ereit. A szín nem lehet a valóság hasonmása, csak egy új valóság, értékes anyag, valami, aminek teste van.” [18]

Azt mondta, hogy Soutine korunk Rembrandtja, aki színekben látja a világot, a színek pedig élni kezdenek, formát és teret hoznak létre. Hozanov, a festő, Falk egykori tanítványa megkérdezte mesterét, miben rejlik Soutine ereje. Falk előbb hallgatott, majd így felelt: „Ha én egy lóerővel rendelkezem, úgy Soutine száz lóerős”. Lelkedett Rouault-ért, és hű maradt Cézanne-hoz.

Kiállításokra és múzeumokba járt; ez kitöltötte a teljes szabadidejét. Látta Courbet, Van Gogh, Matisse, Cézanne és más kitűnő festők kiállítását.

A jó festészet megragadta, kábulatba sodorta, és gyakran hosszabb időre eltérítette szokott pályájától. Mégis: sokkal többször fordult elő, hogy rossz képek hozták ki a sodrából, és elrontották a hangulatát. Kortársai sikerének mindig nagyon örült. Nem ismerte az irigységet, barátainak sikere fellelkesítette. Alkotói képzeletére maga az élet gyakorolta a legnagyobb hatást: a természet, a város, az emberek.

És természetesen: egy művész érzékenységgel fogta fel az országot vagy egy város általános légkört.

„Sokat vártam Párizstól, és még többet kaptam: szilárdan megvettem a lábamat a pályámon, élesebb lett a látásom, egy nagy művészetet ismertem meg. A munka mégis egyre nehezebbé vált. Nem az anyagi nehézségek zavartak. Eladott képeimért nem kaptam sokat, de a megélhetéshez még a válság idején is elegendő volt.

A katasztrófa, a pusztulás érzése, az általános szomorú hangulat, egy haldokló város látványa lehangozta a művészet művelőit.” [19]

Falk Franciaországban festett legjobb képeit haza akarta vinni. 1939-ben állította ki őket Moszkvában újsághír vagy plakát nélkül. Sem a hivatalos körök, sem a közönség tetszését nem nyerték el.

„Moszkvában gyakran a szememre hányták, hogy az én Párizsom nem Párizs. Úgy vélik, hogy Párizs a boulevard-okat jelenti a sétálókkal, a kávéházak színes fényeit, a szikrázó jókedvet. A külföldi számára valóban ez Párizs; a város központja és még néhány városnegyed. De emellett él egy másik is: a munkások Párizsa: a munkás- és gyárnegyedek sötét, oroszos házai, a csatornák a szegényes vízi étellel: színes szállító uszályok, kis gőzösök telve zöldséggel, csónakok. Ez volt az én Párizsom” [20], mesélte Falk.

Ha megkérdezték, miért hagyta el szeretett Párizsát, és tért haza a nehéz 1937-es esztendőben, kék szemével némán a kérdezőre nézett, és vállat vont. Azt mondta nekem: „Nem szeretem a nagy szavakat. Mert az, aki tudja, mi a honvágy, nem kérdez efféle, aki meg nem, annak minek megmagyarázni.”

Nem csodálkozott azon, hogy Moszkvában olyan sokáig nem rendeződtek a körülményei. A felvásárló szervezetek nem vették meg a képeit, így más kereseti forrás után kellett néznie; ezt a színházban találta meg. Mihjolsszal, Tajrovval, Plucsekkal és más rendezőkkel dolgozott együtt klasszikus és modern (köztük Ehrenburg és Sartre) darabok előadásának előkészítésén. Nagyon komolyan és lelkesen végezte a munkáját, arra törekedett, hogy elképzeléseit maradéktalanul megvalósítsa, a feladat magával ragadta, s éjszakákon át nem aludt. A bemutatók után megkönnyebbülten sóhajtott fel. Ha körülbeköszönt és takarékosan osztja be a honoráriumot, sokáig üzheti kedvenc és fő foglalatosságát, a festést.

Mindenekelőtt arra törekedett, hogy festhessen. Ha azt tanácsolták neki, „pihenjen már végre, hagyja egy kis időre a festést”, megkérdezte „Pihenjek? Szóval ne lélegezzem?”

Ha egy festményt befejezett, levette a vakkeretről (ez akkoriban meglehetősen drága volt) és félretette. A keretbe azután új vásznat húzott, és gondosan alapozta. Az alapozás ünnepélyes szertartás volt a számára; mindig nagyra becsülte a mesterséget. Ha nem volt pénze vászonra, a legnagyobb lelki nyugalommal kivette a szekrényből a legerősebb lepedőt. A mindennapi gondok alig érdekelték. A legelemibb kényelem luxus volt a szemében.

1944-től 1958-ig, halála évéig főként Moszkvában laktunk. Nyaranként csak ritkán utaztunk el a Krimbe, Moldáviába vagy a Baltikumba. A nyári hónapokra Moszkva környékén béreltünk egy szobát.

Közös barátunk, A. M. Cuszmer [21] így ír Falk nyári „pihenéséről”: „E nyári hónapokban megismertem Falkot, a munkást (találóból kifejezés nincs rá). Napja öt órákor kezdődött. Három óra hosszat barangolt erdőn-mezőn, nézelődött, témát keresett. Ez nem akadályozta meg a gombaszedésben (naponta egy teli kosár gombát hozott, még akkor is, amikor mi semmit sem találtunk). Robert Rafailovics a reggeli után hátára vette az állandó, a vásznat és a festékes ládáját, és eltűnt a fák között, minden lépésnél úgy bólogatva, mint az igásló. Ebédre jött vissza. Kétórás pihenés után ismét vette a csomagját, és csak késő este tért haza. Egyidejűleg két képen dolgozott: az egyikken nappali fényben, a másikon szürkületkor. Hosszú, szürke munkaköpenye szinte hozzánőtt.”

Utolsó éveiben festett tájképei bámulatosan egyszerűek, a fényhatások finom kidolgozása jellemzi őket. Szívesen festett virágcsokrokat, amelyeket „kézbe vehető táj”-nak nevezett. Egy-egy sikerült csokor után így dicsérte meg: „Olyan csokrot tudsz kötni, mint egy párizsi házmesterné.”

Télen a műteremben csupa, a festő „étvágyát gerjesztő” tárgyval vette körül magát: rozsdás rézedénnyel, egy zöld tányéron heverő narancsokkal, egy fekete agyagkorsóban száraz berkenyeágakkal, egy kosárkában arany és lila hagymákkal, mellette egy kis halom krumplival (— nézd, egyik sem hasonlít a másikra, mindegyiknek más-más arca van!).

Általában egy csendéleten dolgozott, hosszan és kitartóan; bonyolult fény- és kompozíciós problémákat oldott meg. A hétköznapi dolgok váratlan tulajdonságait mutatták meg — mintha csak egy néma színjáték szereplői lettek volna. „Nálunk az az előítélet uralkodik, hogy csak az emberi cselekvés megfestése fontos. Vajon nem ugyanolyan fontos-e, hogy megörökítsük a táj történéseit, emberközeli hozzáunk egy csendéletet, vagy a színekkel egy lelkiállapotot adjunk vissza”, mondotta tanítványainak. Arról is gyakran beszélt, hogy nálunk a festészetben egyedül az elbeszélő életkép az elfogadott, pedig a festőnek joga van ahhoz is, hogy a költészet idegen nyelven szóljon a prózai gondolkodású emberekhez.

A legszívesebben mégis embereket festett. (Nem szerette a „portré” szót, a művészieskedő, a reprezentatív mellékszót érezte benne.) „Az embereim” — így nevezte a festményeit. Az erős jellemek vonzották: szívesen festett idős embereket, „idő véste” arcokat, kérés, görcsös kezeket. Hivatalos, megrendelt képet nem készített, de megörökítette a francia parasztokat és a moldvai kolhoztagokat, egy öreg párizsi házmesternét és egy vityebszki zsidó ócskást. Élvezettel festett le olyanokat, akik tehetségükkel vagy intelligenciájukkal lenyűgözték, mint Mihjolsz, a csodálatos színész, Kuprin és Tatlin a festők, Gabricsevszkij professzor, Ilja Ehrenburg és Sklovszkij, az írók, Szvjatoszlav Richter és Szarra Lebegejev szobrász.

A fiatal nők és gyermekek arcképét olyan gyengéden és poétikusan festette meg, mint a virágot. Leggyakrabban hozzá közel álló, nap mint nap látott emberek voltak a modelljei: a felesége és a fia. Azt gondolhatnánk, hogy a megszokásos tompítja a költői érzéket. De nem: épp ezek az arcképei a leggyengédebbek.

Gyakran ismételte: „Arculattá akarom tenni az arcot, azaz el akarom érni a régi festészet általánosításának és ázzellemiesítésének szintjét (anélkül, hogy az ikonok stílizáltságát utánoznám).”

Akár tájat, akár arcképet, akár csendéletet festett, előbb nagyon sok rajzot készített: emlékeztető feljegyzéseket és kompozíciós vázlatokat. Ezután gyorsan felvázolta a főbb részek kapcsolatát, majd lassan, ecsetvonásról ecsetvonásra alakította ki a festményt. A látható „megvalósítás” hosszadalmas munka volt. Jó ideig nézte a modellt, gondosan kikeverte a palettán a színeket... aztán egy másodpercre könnyedén megérintette ecsetjével a vásznat. Majd megint a modellt szemlélte... és gondolkodott. Minden ülés előtt megvizsgálta, nem száradt-e ki a felület. Ha igen, akkor borotvával vagy dörzspapírral leszedte a felső réteget, hogy a következő festékréteg szorosan tapadjon az alaphoz. Így minden festménye vékony festékrétegek sokaságából áll, amelyek átragyognak egymáson, és abszolút spontán festésmódja lazúros hatást kelt. A nyers olajfestékek olyan ragyogó, vibráló felületet kívánt létrehozni, mint a mozaikok titokzatos fénye és csillogása. Néha, ha a modell elég türelmes volt, a megvilágítás pedig állandó, hónapokig elhúzódhatott a munka. Tájképfestésnél a változó természet sürgette a festőt. Állhatatlan északi időjárásunk kétségbe ejtette, de energikus és türelmes maradt.

„Nem gyűjtöm a képeimet, a helyes megoldást keresem”, ismételte gyakran. „Új valóságot” tudott teremteni a képein, a szín értékes anyagát, amely minden festő számára egyenlő az egész látható világgal. „Az embernek munka közben aktív, tetterős és ritmikus állapotban kell lennie. A ritmust a természettől kell kölcsönöznie, nem pedig fordítva: ráerőltetni a természetre a saját, kiagyalt ritmusunkat. Meg kell hallanunk a világ zenéjét. A festő számára a szín a világ megismerésének és ábrázolásának egyetlen eszköze. Minden láthatót színeiben érzékel, akárcsak a kémikus, aki az anyagát egyetlen, tiszta formájában sohasem létező elemre vezeti vissza. A világ a festő szemében apró fények színatomjából áll. Ezek az atomok — az anyag részecskéihez hasonlóan — energiátólással és bizonyos feszültséggel rendelkeznek. A művész világa a fénylő, színes anyag mozgása, ténykedése, vérkeringése. Ez az anyag összekavarodik, majd koncentráliódik és erejét veszti, néha széthull, ismét máskor értékes fénylő tömeggé olvad össze. A festő feladata, hogy a vásznon formába öntse a színek életét, nemes, színes materiát hozzon létre.”

A színek ritmikus kölcsönhatásának és plaszticitásának megismerése, tulajdonságaik szigorú mérlegelése, helyük pontos meghatározása („a festő feladata az, hogy a megfelelő szint a megfelelő helyre tegye”) óriási munkát ró a szemre. Falk kitartott amellett, hogy a lelkesedést alá kell rendelni a fegyelmezett elemzésnek, és feltétlenül meg kell őrizni a rátalálás örömeit.

„Őszintén szólva realista vagyok. Különösen közel áll hozzám Cézanne, abban az értelemben, ahogyan én fel fogom a realizmust”, mondogatta gyakran. Állandóan

Cézanne-ról beszélt, az új realizmus megalapítójának nevezte, aki azzal az egységes értékes anyaggal ábrázolja a teret, amely a szín által érvényesíti a formát. Rembrandt festményein egységes szubsztanciának nevezte a lélekkel átítatott anyagot; a fény és a szín összefonódik, és az idő végtelenjébe nyúló, mély teret képez a kétdimenziós vásznon. Falk minden erejét arra összpontosította, hogy a külszín alatt megértse a „világ keletkezésének örök törvényeit”.

Az akvarell jelentette számára a pihenést. Általában az olajjal való festés szüneteiben készített akvarellt. Olajképeit regényhez hasonlította, akvarelljeit pedig improvizációhoz, költeményhez, amelyek legtöbb esetben gyengéd pillanatképek. Azt mondta: „Az olaj és az akvarell viszonyát olyannak látom, mint a nap- és a hold évetét.” „A hárfától és a clavicintól nem kívánhatjuk meg, hogy szimfonikus zenekarként hangozzék.” Ezzel azt akarta kifejezésre juttatni, hogy figyelembe kell venni a technika sajátosságait.

A háború alatt előbb Baskiriába, majd Közép-Ázsiába kerültek. 1941 őszén Szamarkandba érkeztek, ahová a moszkvai és leningrádi művészeti főiskolákat helyezték át. Falk előbb a samarkandi művészeti iskola, majd a moszkvai iparművészeti főiskola tanára lett.

A város tele volt nyugat-ukrajnai, belorusz, moszkvai és leningrádi menekültekkel. Az élet az újonnan jöttek és a helybeliek számára egyaránt nehéz volt. A háború messze folyt, mégis minden pillanatban érezte a hatását. Az utcákon és az udvarokban kora hajnaltól éjjelig bömböltek a hangszórók. Lázasan figyelték a hadijelentéseket. Falk fia megsebesült a harcban, és egy tábori kórházban meghalt. Szörnyű csapás volt.

1943-ban érte el a szovjet hadsereg első sikereit; felélegeztünk. Falk ez idő tájt sokat dolgozott, akvarelleket és olajképeket festett. A nyári szünetben beteg volt, de nem törődve a hőséggel és a fájdalmakkal, önfeláldozóan festett. D. V. Szarabojanov: „Közép-Ázsiában Falk munkásságában” című cikkében [22] ezt írja: „A nehézségek és szerencsétlenségek közepette is meglátta a napsütötte táj jellegzetességét. Robert Rafailovics az evakuációban is igazi művész maradt. Nem gondolt a mindennapi kenyérrel, csak az őt körülvevő szépséget figyelte. Hiit az életben, az emberekben, az emberkéz alkotásaiban.”

A samarkandi helytörténeti múzeum kiállítását rendezett Falk akvarelljeiből. A kiállítást moszkvai, leningrádi valamint helybeli művészek és művészettörténészek méltatták. A dicséretet és az elmarasztalást a korszellem jellemezte, amely elsősorban szemléletességet kívánt a festőtől. Falk nagyon mérges volt, és így válaszolt kritikusaiknak: „Nálunk összecserélik a mindennapi valóságot a művészet realitásával. Véleményem szerint Vrubel nagy realista volt — ha az ember ránéz a képeire, ... olyan, mintha magát az érzést érintené meg...”

A művészeti főiskola növendékeinek a francia művészetről tartott előadásokat. Úgy emlékszem vissza a rendkívüli „aulára”, mintha mindez tegnap történt volna. A régi Regisztán udvarán a földön, kőlapokon, egy nagy mandulafa árnyékában ült a mintegy száz hallgató. Falk a szomszédos teaházból hozott ládát használta katedrának. Fojtott, halk hangon beszélt, lassan, érzékletesen, pontosan. A magas fal mögül behallatszott az utcai lármája: számbóbogés, a vízfordók kiáltószása, lábdobogás. Az udvaron azonban tökéletes csend uralkodott. Mindenki Falkot figyelte, de hogyan!

1943 telén mi moszkvaiak egy vonaton utaztunk vissza a fővárosba. Utunk egy hónapig tartott. A szilvesztert már Moszkvában ünnepeltük. A műterem épen maradt, csak a tetőn támadt egy hasadék. Ezt betömtük, és beállítottunk egy kályhát, amelyen teát és híg leveket főztünk.

Ehrenburg és Kaverin leírta Falk külsejét. A. M. Kogan festőnő ilyennek látta [23]: „Magas, idősebb férfi volt, világos szeme nagyon vastag szemüveg mögül nézett a világra. Meglepő volt szomorú nyugalma, mosolyában jóindulatú keserűség érződött. Szófukar volt, halkán és rendkívül lassan beszélt, partnerét igen nagy figyelemmel hallgatta. Öltözete több mint szerény. Mégis, különös módon a legegyszerűbb sportzeke is úgy állt rajta, mint-

ha a legjobb szabó készítette volna. Tartása, tartózkodó viselkedése választékos eleganciát sugárzott. Sem magamutogató, sem hatásvadász nem volt, és nem voltak művészallűrjei. Úgy viselkedett, mint a legjobb értelem-ben vett orosz entellektüel.”

M. T. Hazanov visszaemlékezéseiből^[24]:

„Munkabírása csodálatos volt. Mindig a művészettel foglalkozott. Nyáron egész nap a szabadban tartózkodott, esős időben a teraszon. Egy nyáron csak 12—14 festményt készített, de ezek nem voltak vázlatok. Elegendő szemügyre venni a felületet, hogy az ember megérezze, mi csoda munka van minden egyes képe mögött. Télen is teljes felszereléssel, festékesládával, vászonnal és állványlátom viszont.

„Hová megy Robert Rafailovics?” „Zagorszkba utazom. Egy sorozat téli tájképet festek.” Elkísérem, és segítek vinni a holmijait. Falk már 71 éves. Nehezen cipelem a csomagot, ő viszont a búcsúzásakor a metrónál könnyedén felemeli.”

Fiatalkorában sokat sportolt. A VHUTYEMASZ röplabdacsapatában jó sportolónak számított. Jól úszott, lovagolt és szerette a birkózást.

A lovak, a kutyák, sőt a macskák is szerették, és engedelmeskedtek neki. Néha úgy tetszett, még a madarakkal is tud beszélni, akárcsak Assisi Szent Ferenc: „Testvéreim, madarak!” Aprópó: sokat olvasta „Fio-reventijét”. Idősebb korában szívesen gyalogolt, jól tájékozódott erdőben és idegen városban egyaránt. A lakásban szórakozott és szétszórta volt. Szívesen sakk-

zott, órák hosszat ült a zongoránál és Bachot, Mozartot, Chopint, Sosztakovicsot játszott. Gyakran járt koncertre. Négykezesezett, de szívesen kísért éneket is. Egész estét töltöttünk Schubert- és Schumann-ciklusok előadásával.

Rengeteget olvasott három nyelven (oroszul, németül és franciául) nemcsak szépirodalmat, hanem tudományos is. Szerette a költeményeket (Mandelstamot, Paszternakot, Cvetajevát és Ahmatovát). Barátságban volt H. Neuhausszal és Szvjatoszlav Richterrel. Szívesen ismerkedett új emberekkel. Műtermének ajtaját sohasem zárta kulcsra. Még morogtam is miatta, hogy egész nap olyan a lakásunk, mint egy átjáróház.

Meg kellett állapítanom, hogy nagyon könnyen elragadtatta magát, gyakran volt szerelmes, és érzékenyen reagált a nők érzéseire, akiket mindig idealizált. De sohasem volt könnyelmű. Minden egyes összezördülést, minden egyes szerelmi drámát a tragédia, az antik sorszerűség szintjére emelt. Nem ismertem senkit, akit annyira megkínzottak volna a bűnbánat bosszúszomjas fűriái, mint őt, ugyanakkor azonban feltartóztathatatlannul vonzotta egy új érzés. Talán nem volt még egy ember a világon, aki annyira képtelen volt a feledésre, mint ő. Az új szerelem nem ölte meg benne a régít. Úgy érezte, kötelezettségei vannak azzal szemben, akit elhagyott.

Tanítványai istenítették. Titokban még akkor is tisztelték, amikor kénytelenek voltak megtagadni.

A. Csekin-Krotova

JEGYZETEK

1 Falk Jean Keyme francia kritikushoz írott leveléből, 1956. augusztus. Tervezte a művész családjának archívumában.

2 A. V. Csekin-Korotova feljegyzései. A művész családjának archívumában.

3 Részlet Falk idősebbik bátyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

4 Részlet Falk idősebbik bátyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

5 Részlet Falk idősebbik bátyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

6 Falk Jean Keyme francia kritikushoz írott leveléből.

7 Tugenhold: Kiállítás. Jegyzetek a modern festészetről. „Orosz művészet”, 1923.

8 D. Arkin: Falk és a moszkvai festészet. „Orosz művészet”, 1923.

9 A Szamarkandba evakuált moszkvai iparművészeti főiskola diákjainak tartott 1943-as előadásból. A művész családjának archívuma.

10 Részlet anyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

11 Részlet anyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

12 Falk Jean Keyme francia kritikushoz írott leveléből. Tervezte a művész családjának archívumában.

13 A Szamarkandba evakuált moszkvai iparművészeti főiskola

diákjainak tartott 1943-as előadásból. A művész családjának archívuma.

14 A Szamarkandba evakuált moszkvai iparművészeti főiskola, diákjainak tartott 1943-as előadásból. A művész családjának archívuma.

15 Részlet anyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

16 Részlet anyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

17 Részlet anyjához írott leveléből. A művész családjának archívuma.

18 A moszkvai Iparművészeti Főiskolán tartott egyik előadásból.

19 A Szamarkandba evakuált moszkvai iparművészeti főiskola diákjainak tartott 1943-as előadásból. A művész családjának archívuma.

20 A Szamarkandba evakuált moszkvai iparművészeti főiskola diákjainak tartott 1943-as előadásból. A művész családjának archívuma.

21 A. M. Cuszmer: Egy nagy művészről és barátról. Kézirat. A művész családjának archívuma.

22 „Kelet Csillaga”. 1967. 3. sz.

23 Kézirat. A művész családjának archívuma.

24 Falkról. Az 1966 novemberében tartott előadás gyorsírási feljegyzése. A művész családjának archívuma.

POGÁNY-BALÁS EDIT: RÓMAI SZOBORMŰVEK HATÁSA A RENESZÁNSZ NAGY MESTEREIRE CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

VAYER LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE POGÁNY-BALÁS EDIT; A RÓMAI SZOBORMŰVEK
HATÁSA A RENESZÁNSZ NAGY MESTEREIRE CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

Az elének vitára bocsátott kandidátusi értekezés oppo-
nensi bírálata kivételes alkalmat kínál arra, hogy hazai
művészettörténet-tudományunk egyik nemzetközi szem-
ponthól legfontosabb területének jelen helyzetéről elől-
járóban néhány ismertető és egyben értékelő szót szól-
junk. Ez a speciális diszciplína nem más és nem kevesebb,
mint az itáliai reneszánsz művészet kutatása napjaink
magyar művészettörténetészeinek körében, és ennek a spe-
ciális diszciplínának a mai helyzetével azért kell itt és
most ezen az autentikus fórumon foglalkoznunk, mert a
szóban forgó értekezés lényegbevágó értékeléséhez ezt a
prelúdiumot mindenképpen elengedhetetlennek tartjuk.
Szükséges ez ahhoz, hogy a kandidátusi disszertáció
mélto helyét kijelölhessük, még mielőtt a szerző ered-
ményeivel nagy részben megegyező és csupán kis részben
azoktól eltérő véleményeinket konkrétumokban ki-
fejtenénk.

A magyar művészettörténetírás olasz reneszánsz kutá-
sainak nagy őse a múlt századi Pulszky Károly. A
jelen század folyamán magisztrális monográfiákat Antal
Frigyes, Ybl Ervin, Tolnay Károly, Gombosi György
tettek közzé. Jelentős monografikus jellegű tanulmá-
nyokat ugyancsak jelen századunk folyamán Meller
Simon, Gerevich Tibor, Horváth Henrik, Hoffmann
Edith, Wilde János, Pigler Andor, Balogh Jolán, Péter
András, Genthon István, Fenyő Iván, Meller Péter, Bos-
kovits Miklós publikáltak, — seregszemlénket az illusz-
tris auktorok születési évszáma szerinti rendben tartot-
tuk. Soraikban itthon kezdett pályájukat hazánkban
vagy a nagyvilágban folytatók egyaránt szerepelnek,
kutatásaik a trecento, a quattrocento, a cinquecento
művészetének különböző korszakaira és változatos mű-
fajaira egyaránt kiterjednek. Mestereik nagy részben a
budapesti és csupán kis részben a közeli bécsi egyetem
professzorai voltak — iskolájuk, mint annak idején
Pulszky Károlyé is — az itthoni gyűjtemények gazdag
anyaga volt. Ezek a mesterek és ez az iskola szolgálta-
tott maradandó élményeket és biztos alapot későbbi
sikeres kutatásaik számára — publikációik méltóképpen
regisztráltattak a reneszánszkutatás nemzetközi bib-
liográfiájában. Sokan közülük véges-végig a Magyarorszá-
gon őrzött olasz reneszánsz emlékek tanulmányozása
mellett tartottak ki, vagy a magyar—olasz reneszánsz
kapcsolatok kutatásának szentelték érdemes munkássá-
gukat. Kevesen közülük — mindenekelőtt az általunk
magisztrális epiteton ornanssal illetett monográfiák szer-
zői — tűzték ki maguk elé minden hazai vonatkozáson
messze túlmenő célokat, közülük ketten — Antal és
Tolnay — a külföldre távozottak, és ugyancsak éppen
ketten — Ybl és Gombosi — az idehaza maradtak köré-
ből. Szolgáljon ez az utóbbi körülmény tanulságul a mai
ifjú nemzedék számára, amely messze többet utazik, és
messze többet lát és tapasztalhat is egyben, mint a két
világháború közötti valaha volt fiatal magyar művészet-
történetes generáció hajdanában... Magától értetődik,
hogy azok a másodsorban említett és monografikus jellegű
tanulmányokat publikált kutatók mindnyájan — még
ha a hazai köz- és magángyűjtemények olasz reneszánsz
múltárgyainak speciális problémáival foglalkoztak is,
— sohasem állapodtak meg a közvetlen datáló, lokalizáló,

attribuáló tevékenység szűkre szabott határai között,
hanem feladatukat mindenkor az egyetemes összefüggé-
sek szélesre tárt keretében oldották meg, — hiszen éppen
emiat említettük éppen az ő neveiket és hagytuk emlí-
tés nélkül az itáliai reneszánszkutatás hazai mikrofilo-
lójájának múlt és jelen századi aprómunkásait, —
mert ilyenek is előfordultak a magyar művészettörténet-
tudomány tudománytörténetében, az úgynevezett kisebb
közlemények szerényebb szerzőinek sorában. Hasonló-
képpen nem térünk ki ezúttal az itáliai reneszánsz prob-
lematika köréből publikált hazai ismeretterjesztő iro-
dalom specialista vagy éppenséggel dilettáns szerzőire
— írásbeliségük felette relativ értékű — nomina sunt
odiosa.

Itt érkezünk el ahhoz a problémához, amelyet éppen
Pogány-Balás Edit kandidátusi disszertációjával kap-
csolatban felette indokoltak tartunk felvetni. Helyes és
természetes, ha hazai kutatóink mindenekelőtt a hazai
egyetemes művészettörténeti anyaggal foglalkoznak, —
ők ismerhetik és ismerik is ezt az anyagot a legjobban és
az ő joguk sőt kötelességük is az ezzel az anyaggal kap-
csolatos problematikát a nemzetközi reneszánszkutatás
egyetemes áramkörébe hitelesen és hathatósan bekap-
csolni. Teszik is ezt kollégáink sikeresen, az akadémiai
akták és a múzeumi bulletinek ékesen szóló tanúságtétele
szerint. Mégis — minden itthon vagy külföldön publikált
és érdeméhez méltóan honorált teljesítmény-eredmény-
közlemény-tanulmány ellenére — ez a gyakorlat — első-
sorban a múzeumi műhelyek praxisa — némi veszélye-
ket is rejt magában, és erre a veszélyre, amely nemcsak
hazai reneszánszkutatásunkat, hanem egész egyetemes
művészettörténeti kutatásunkat is fenyegeti, minden-
képpen fontosnak tartjuk a figyelmet felhívni. A hazai
olasz művészeti materiának és a magyar—olasz művé-
szeti relációknak a kutatásához való hűséges ragaszkodás
semmiképpen sem jelentheti a patriotizmusnak félreértett
interpretációjából tévesen eredeztetett provincializmust,
a hazai magyar vonatkozásokhoz való szolgai tapadás-
t, — nemcsak az itáliai és nemcsak a reneszánsz, hanem
példának okáért az egyetemes barokk-kutatás területé-
nek mai helyzetében is... De, hogy félre ne értessünk,
vagy inkább, hogy félre ne magyaráztassunk: ismételjük,
hogy a nemzetközi szakirodalomtól regisztrált és respek-
tált jelenlegi hazai tevékenység mindenképpen szükség-
szerű és valóban nélkülözhetetlen a Magyarországgal
kapcsolatos egyetemes művészeti emlékeknek az uni-
verzális bibliográfia keretében számon tartandó, és amint
azt a Comité International de l'Histoire de l'Art elnöksé-
günk ideje alatt a mi főszerkesztésünkben publikált
Répertoire d'Art et d'Archéologie kötetei regisztrálják,
— valóban számon is tartott traktálásának szempont-
jából. Ám, meg kell mondanunk, hogy a nagy ősök és
kiváló elődök haladó hagyománya alapján a hazai dis-
ciplína egyetemes stúdiuma nemcsak erre, hanem —
igazság szerint — még ennél a soknál is többre hivatott.
Az 1969-ben Budapesten tartott nemzetközi művészet-
történeti kongresszus tanúságot tett róla, hogy hazai
szakembereink az egyetemes szakközösségben is megáll-
ják a helyüket, nemcsak a magyar művészeti, hanem az
egyetemes művészeti kutatás elméleti és gyakorlati

kérdésköreinek területén is ugyanúgy. Más kérdés az, hogy hazai szakmai közösségünk a nagy esemény óta eltelt öt esztendő folyamán felette kevésbé élt az annak idején számára szerény részünkről produkált hatalmas lehetőségek kivételes alkalmával — úgy véljük, hogy ennek a ténynek a tudománypolitikai okai a sajnálatosan, ám folyamatosan nyíltan vagy burkoltan létező intézményi partikularizmus rovására írandók. Meg kell állapítanunk és le kell szögeznünk, hogy minden hazai gyűjtemény összes egyetemes anyagának mégoly alapos, részletes és pontos feldolgozása és kiadása, ezeknek a speciális kutatásoknak mégoly komplex korrelációkba való beállítása sem tehet eleget indokolt igényeinknek, ha e kutatásokból az a historikus koncepció hiányzik, amely a művészettörténetnek a történettudományok, sőt a társadalomtudományok között a maga megillető helyét méltóképpen garantálja. Márpedig azt is ki kell mondanunk — sine ira et studio, hogy igazi historikus koncepció a művészeti fejlődés centrális kérdéseivel szemben való konkrét állásfoglalásokban mutatkozhathat meg tisztán, világosan, a maga teljességében. És hozzá kell tennünk: a központi problémákhoz elsősorban a nagymesterek remekműveivel való konkrét foglalkozás vezetheti el a kutatót, az ő életművük és az ő pályaképük aktuális kutatása szembesíti — magyarán mondva — a művészet történetét a művészet történetével. — Magától értetődik, hogy nem a romanika és gótika, hanem a reneszánsz és a barokk stílus-periódusairól mondtuk azt, amit mondtunk, azokról a történeti korszakokról, amelyekben az individuális produkció emlékekben és adatokban egyaránt legközvetlenebbül, legegyszerűbben és legkönnyebben jelzi a fejlődés útját, közelíti a kutatót a forrás- és stíluskritika ösvényein keresztül a művészet történeti dolgainak lényegéhez, teszi szükségsszerűvé benne a historikus koncepció iránti ösztönös és tudatos igényt. Márpedig ez az, amitől hazai egyetemes művészettörténeti terület művelő kutatóink — valamiféle indokolatlan kisebbségi érzéstől tartóztatva vagy éppen olyan indokolatlan (legtöbb esetben) intézményi kötelezettségi érzéstől indítva — bizony csak — tisztelet a kivételnek, — az utóbbi negyedszázadban — a példák fájnak, — eléggé távol tartották magukat. Felesleges ez az aszketikus attitűd sokat utazott, sokat látott, sokat tapasztalt közép-nemzedékünk körében és örvendetes az, hogy az ifjú generáció, az egyetemi tanszékről az utóbbi két évtizedben kikerült és a múzeumi praxisba bejutott fiatal nemzedék immár vitézi rezolúcióval veselkedik neki példának okáért éppen a szóban forgó itáliai reneszánszkutatás centrális problémáival való közvetlen foglalkozásnak, erről készült és készülő egyetemi disszertációk tesznek tanúságot. Csupán az univerzitásról a Szépművészeti Múzeumba küldött volt tanítványainkat említjük ezúttal, — elnézést kell kérnünk itt és most az Iparművészeti Múzeumba érkezettekől, — róluk (mert ez komplexebb probléma) máskor igyekszünk szót ejteni, egy hamisan esedékes iparművészettörténeti kandidátusi disszertáció opponálásának következő alkalmával. Eisler János, Tátrai Vilmos a quattrocento, Mrávik László, Zentai Lóránd a cinquecento művészetének tematikájából készítek egyetemi doktori értekezéseiket, — Francesco di Giorgio, Andrea Mantegna, Giorgione, Raffaello Santi, az itáliai reneszánsz legnagyobb nevei és legremekebb művei állanak tematikájuk és problematikájuk központjában. Úgy látszik első pillantásra, hogy íme nyitott kapukat döngetünk, ám valójában sajnos nem így van, nem ilyen egyszerű a helyzet, nem ilyen könnyű a kérdés. Fel kell itt és most hívunk a figyelmet arra is, hogy a múzeumba jutott ifjú generációra abból a szempontból is gondot kell fordítanunk, hogy — a nagy elődökhöz méltón — a jövőben is kellőképpen összeegyeztessék a speciális múzeumi anyag kutatását az univerzális historiai kérdésekkel való foglalkozással, hogy — sit venia verbo — egyetemi múltjuk és múzeumi jelenük egyetemes művészettörténeti — a szóban forgó esetekben reneszánsz — kutatói jövőjükkel ideális harmóniában tartassék meg. Ha ez így lesz, úgy — bízunk benne — a falra festett veszedelmek ördöge immár fakulóban-tűnőben van: ámen. Ez vonatkozik a fiatal generációra, ám éppen ez az,

amiben a közép-nemzedék aspektusából Pogány-Balás Edit kandidátusi disszertációjának jelen egyetemes reneszánsz kutatásunk helyzetében kivételes jelentősége van, — és éppen ezért kellett ezt a hazai kutatási helyzetet vázlatos összképében ebből az alkalmából úgy megrajzolnunk, hogy ennek a keretében méltó helye is megmutakozhassék.

Szerzőnk a kutatásnak egyik századok óta tartó és nyugvópontra napjainkban sem jutott vexata quaestiójának kellős közepébe vág bele akkor, amikor vizsgálódásának témájául a római antik remekművek hatását az itáliai reneszánsz nagymestereire választja. Nem kisebb kérdést tesz fel, mint az antik — konkrétan a római antik — művészet és a reneszánsz — konkrétan az itáliai reneszánsz művészet oly sokszor taglalt korrelációinak egyik legtöbbször vitatott problémáját. Szerencsés a téma választása, mert egyrészt meghatározott műveknek ugyan-csak meghatározott művekkel való kapcsolata az analízis közvetlenségét segíti elő, és szerencsés, mert másrészt a hatalmas anyagú és rengeteg ágú tárgykörnek egy kiemelt emlékcsoportra való korlátozása újból csak az analízis mélységét támasztja alá. Ez az emlékcsoport a magában Róma városában a reneszánsz idejére teljes épségben vagy töredékes állapotban fennmaradt és hozzáférhető helyeken látható és tanulmányozható antik monumentális szoborművek csoportja. Ennek az emlékcsoportnak a közvetlen vagy közvetett hatását elemzi Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti és Raffaello Santi műveire, különösképpen az első két mester tervezett freskóművei számára készült csataképkartonokra. Az elemzés folyamán részben közvetve Andrea Mantegna grafikai oeuvre-jén keresztül, részben közvetlenül visszakanyarodik az antik stúdium két úttörője, Antonio Pisano detto Pisanello és Gentile da Fabriano, is, ám csupán annyiban, amennyiben a nagy utódok vonatkozásában erre szükség van. Végre a római antik szoborművek eleven hatóerejét a középkor századain keresztül dokumentáló és illusztráló emlékek is felmerülnek. Talán a középkori és kora-reneszánsz példákban említhetett volna több jellegzetes esetet, adatot és emléket, így mintegy előljáróban érzékeltetve Rómának ezeken az antik szoborműveken keresztül is nemcsak Itáliára, hanem egész Európára folyamatosan ható szétsugárzását. Semmiképpen sem a tárgykör kitágítására gondoltunk volna, csupán csak egy-egy érzékletes exemplumra, mondjuk a német művészet köréből a XII. század közepéről a magdeburgi székesegyház Friedrich von Wettin síremlékének vagy ugyanabból az időszakból a magyar művészet köréből a somogyvári apátsági templom portálé-timpanonjának a mai napig kielégítően meg nem magyarázott ikonológiai provenienciájú és éppen ezért olyan izgalmas dokumentumaira, a Spinario — a „Tövishúzó” római szobrának távol közép-kelet-európai derivátumaira, amelyek nemcsak a római monumentumok hatásának a szerzőtől méltott kontinuitását, hanem ennek egyetemes európai extenzivitását-expanzivitását is egyképpen újból csak illusztrálhatnák — előljáróban. Ugyancsak ide tartozik még egy hiányérzetünk: az értekezés szóban forgó bevezetésében — ugyancsak utalásszerűen és ismét csak nem a tárgykör kitágításával — az antik stúdium három szobrász úttörőjének, Filippo Brunelleschinek, Lorenzo Ghibertinek, és magának Donatellónak is — a két festő úttörőnek, az említett Gentilének és Pisanelloknak említésehez hasonlóan — szívesen látnánk, sőt szükségesnek is tartanánk konkrét vonatkozó exemplumokban való felmutatását, — ismét csak érzékletes utalásokban. Úgy véljük, hogy az efféle instrukтив adalékok a megfelelő helyekre minden különösebb nehézség nélkül beilleszthetők sőt beiktatandók, és eképpen az itáliai cinquecento nagymestereinek remekműveire vonatkozó részletes tárgyalásnak újból csak méltó introdukciós elemei lennének. Annál is inkább, mert a szerző mindenképpen példaadó szakirodalmi jártassága — úgy, ahogy ez lépten-nyomon megmutatkozik — nemcsak szűkebb tárgykörére szorítkozik, hanem az antikvítás-reneszánsz művészettörténeti, kultúrhistoriai, irodalomtörténeti összefüggéseinek teljes szélességében művelt területére is kiterjed, — imponáló bibliográfiája és ennek

a bibliográfiának funkcionális használata tanúskodik róla. És még egy észrevétel az értekezés szépen megírt előszavához: helyes és érdemes lenne a két klasszikus periódus, az antikvitás és a reneszánsz tárgyalt ideológiai korrelációit néhány jelentős utalással a társadalmi fejlődés aspektusából is kiegészíteni-elmélyíteni, ám hangsúlyozzuk, hogy itt sem gondolunk többre, mint a jegyzetek anyagából néhány felette tartalmas részletnek a szövegbe magába való átemelésére, és semmiképpen sem evidenciák sablonos reprodukálására, — egyébként erre szerzőnk hozzáállása mindenképpen önmagában is garancia. Végre — és egyben utoljára, már a bevezetéshez is lényeges hozzászólásként — helyesnek találánk — úgy is mint lényegbevágó kezdeti megállapításokat, — a formai hatásokkal kapcsolatban felmerülő tartalmi összefüggésekre is kissé bővebben kitérni, annak ellenére, hogy szerzőnk ezt — mint írja, — ezúttal nem tekintette megoldandó feladatának. Ezzel kapcsolatban sem gondolánk többre, mint az ikonológiai tartalmi aspektusok, a gesztusok, a mimikák lényegében tematikát érintő vonatkozásaira. A bevezetést illető befejező észrevételünk, amely a szerző további kutatásaira vonatkozik: bízunk benne, hogy vizsgálódásait a jövőben az itt és most nem tárgyalt római reneszánsz kori antik magángyűjteményekre is ki fogja terjeszteni, mert a folyamatban levő Warburg-Intézeti katalógus elkészülte és kiadása előtt semmiképpen nem ártana az idevágó részletkérdésekre vonatkozó ötleteit-gondolatait mielőbb itthon vagy külföldön közzétenni, — emlékeztetbe idézzük az általunk előjáróban hánytorgatott koncepció-problémát hazai egyetemes művészettörténeti kutatásainknak indokolatlan kisebbségi érzésekkel küszködő területén...

Következnek az értekezésnek derekát képező fejezetekhez fűzött észrevételeink. A két csatakarton együttes traktálásából indokoltnak tartjuk annak a megállapításnak a kiemelését, amely egy előző kutató — Isermeier — helyes vélekedését, — hogy ti. a két mester, Leonardo és Michelangelo nem egymás ellen, hanem egymás mellett „versenyzett”, vagy inkább helyesebben „versengett” — kellőképpen kifejti, elmélyíti és egyben konkretizálja, utalván a Palazzo Vecchio nagyteremének festészeti díszítésének a maga legdöntőbb lényegében egységes programjára, és arra a fontos momentumra, hogy éppen mindkét mester csatakartonjában tűnik fel a legtöbb antik szabormű hatása. De kérdezzük, vajon nem a formai-tartalmi egység jegyében jelentkezik-e ebben a történeti pillanatban Firenze mint Róma örököse, a humanista historikus koncepció közvetett tükröződése a várostörténet, a civitas republicának dicső napjait megörökítő háborús diadalok megjelenítése alkalmából? Ezt a felvetésünket nem szimplifikáló hipotézisnek szántuk, csupán az előbb említett tematikai-ikonológiai kérdéskör esetleges lehetőségeire kívántunk vele is utalni. A *Michelangeloi* cascina csatakartonnal kapcsolatos megállapítások közül ki kell emelnünk az urbinói Oratorio di San Giovanni-ban a Salimbeni testvérektől (az újabb kutatás szívesebben attribuíja e freskókat elsősorban Lorenzonak, és ugyancsak szívesebben használja a Lorenzo da Sanseverino nevet) festett Keresztelő Szent János falkép-ciklussal kapcsolatban felvetett következtetéseket. Szerző szellemesen mutatja ki, hogyan vált az egyik összetett mozgású urbinói figurából Masolino da Panicale Castiglione Olona-beli Battistero-freskóján két figura, és végre hogyan jut el egy másik urbinói figura koszorúmotívuma Michelangelo analóg figurájának fejére. Kiváló példa ez a motívumvándorlás asszociációs lehetőségeinek kutatására. Ugyancsak jelentős — és egyben újból csak szellemes is — az a megállapítása, mely szerint a csatakarton egyik hátaktban ábrázolt figurája egyrészt a Monte Cavallo-i ruhátlan dioszkurra, másrészt egy a Monte Cavallo közvetlen közelében volt Adonis-szarkofág-relief egyik ruhás figurájára vezethető vissza. Szépen rajzolja meg a szerző a Pisanello-féle antik kópiák útját a Laokoon-csoport után készült másolatokig, melyek a mozgásmotívumok további kiteljesedését jelzik. Helyes lenne ezen a tájon a Michelangelói csatakarton és a Raffaellói gyermekgyilkosság metszetelekép-ajznak egy előző kutatótól — Oberhubertől — emle-

tett antitézis-jellegével kapcsolatban valamivel részletesebben állást foglalni. Végre hasznosnak tartanánk az általunk immár többször emlegetett és a dolgok mélyén ott rejtőző ikonológiai problematikára bővebben kitérni a Michelangelói csata és a Rubensi keresztelés (oltárkép, Antwerpen, Szépművészeti Múzeum) figura-motívumai-val kapcsolatban: szerzőnk ebben az esetben az antik folyamisteneket és a bibliai Jordán folyót emlegetvén szinte közvetlen közelébe kerül ezeknek az izgalmas összefüggéseknek... A *Leonardo* anghari csatakartonnal kapcsolatos megállapítások sorából ki kell emelnünk azt a fejezetrészt, amelyben a szerző alaposan belehatol a Leonardót és mesterét Verrocchiót ért antik hatások differenciálásának izgalmas problematikájába. A kutatás — elsősorban Kenneth Clark újabb eredményei — fokozott jelentőséget tulajdonít napjainkban a Leonardo római tartózkodása — inkább tartózkodásai — folyamán az antik emlékek közvetlen tanulmányozása következtében kimutatható kapcsolatoknak. Szerző behatóan boncolja az antik relációk különböző érvényesülését a két művész klasszikus alkotásaiban, és nem feledkezvén meg sosem a mestert a tanítvány felől érhetet és valóban ért ilyen irányú hatásokról sem, — finom disztinkcióval igyekszik szétválasztani ezt a két fejlődéstörténeti aspektusból döntő jelentőségű kategóriát. Felette lényeges dolog itt az újból csak Mantegna oeuvre-jén keresztül ide érkező hatások kérdése is — ez is méltóképpen tárgyalatik és elemeztek ezen a tájon. Az antik hatásra formálódott fej-típusok esetében Spinario és a Camillus arctípusainak és ezen arctípusok expresszív tartalmainak differenciált elemzése jelentős eredmény. Csupán egyetlen pontra hívjuk fel szerző figyelmét: talán kissé túlértékeli a Camillusi mosoly jelentőségét a Leonardói típus szempontjából, — mert ugye, gondoljunk csak a Leonardói oeuvre abszolút expresszív csúcának, Mona Lisa-nak mosolyára, és egyben haladjunk innen vissza a Verrocchiói—Leonardói Keresztelés angyalának mosolyára... Ez az észrevételünk semmiképpen sem kívánja korlátozni a Camillus hatásának jelentőségéről szerzőnkől mondottakat — például a „Zingara” hajdani névadásában megmutatkozó „unisex” mozzanat jelentőségét —, és külön is idézendőnek tartjuk idevágó lapidáris passzusát: „Azt látjuk, hogy a Camillus szobor első feltűnése a reneszánsz művészet előképeként Leonardo művészetéhez látszik kötődni, és itt is azt találjuk, amit később Michelangelonál a Laokoon szobor előkép problémával kapcsolatosan, hogy egy antik szobor első megjelenésekor első előképi alkalmazása a legmagasabb művészet színvonalán az egész egykorú művészetre nézve rendkívüli továbbhatást jelent”. Valóban érdemes lenne a szerzőnek további kutatásai folyamán egy-egy olyan előképnek a folyamatos-fokozatos hatását szélességében-mélységében véges-végig kísérnie nemcsak a reneszánsz legnagyobb mestereinek életművén keresztül, — és itt mindenekelőtt azokra az előképekre gondolunk, amelyeket éppen ő — szerzőnk — állapított meg. Ami a Verrocchival kapcsolatban említett és a régebbi kutatásokban oly sokszor emlegetett mozzanatot, a quattrocento második felének firenzei művészetében az antik előképhatások csökkenését illeti, úgy gondoljuk, hogy figyelmébe kell ajánlanunk szerzőnek André Chastel klasszikus opusát a Lorenzo Medici il Magnifico firenzei periódusának és az antik kultúrának, mindenekelőtt a művészetnek virulens korrelációjáról: szerény véleményünk szerint semmi sem csökkent az antik hatás, csupán annyira alakult át, amennyire a reneszánsz hagyomány fejlődött tovább. És ugyancsak itt hívjuk fel a figyelmet Donatello monográfusának, H.W. Jansonnak vonatkozó tanulmányaira is: az ő megállapításai a korai quattrocentóról mutatis mutandis a késői quattrocentóra is értékes eredményeket tartalmaznak. Végre mint a szimbólum magasságába emelkedő exemplumot említjük itt a római antik emlékek reneszánsz újjáéledésének klasszikus esetét, a Capitoliumi Iupát, a farkas emlékezetes bronzszobrát: az időszámításunk előtti hatodik és ötödik század fordulóján görög mintára készült etruszk művet, amely a római Capitoliumi Jupiter templomában állott, és amelyet — jelen szempontunkból egyremegy, hogy

helyes vagy téves egykorú interpretációból eredően — a nagy firenzei szobrász, Antonio del Pollaiuolo egészített ki Romulus és Remus, a két mitológikus-historikus iker-gyermek szobraival. Persze messze vezet ez az út, az antik szobrok reneszánsz kori konzerválásának-restaurálásának, sőt interpretációjának újból csak formai-tartalmi egységben vizsgálendő problematikájához: ezt itt és most semmiképpen sem kérjük, csupán utalunk a további teendőkre. És idevág a maga lényegében a szerzőnek még egy szellemesen megfogalmazott mondata: „az antik szobor... mintegy természet-tanulmányként szolgált az emberi test anatómiájához” — íme: egy a szóban forgó és korhoz kötött témának apropójából messze távlatok nyílnak, és a művészet múltjából a művészet jelenébe vezető út is feltűnik a horizonton a maga komplex esztétikai perspektíváival... Köszönjük szerzőnek és egyben szeretnénk várni majdan a fiatal magyar kutatók idevágó mondanivalóját, horribile dictu: nemcsak a reneszánsz, hanem a modern művészet ifjú kutatóinak hozzászólásait is...

A Mantegna-metszetek antik előképeivel foglalkozó terjedelmes fejezet egyrészt sommázza a két cinquecento nagymester csatakartonjaival kapcsolatban idevonatkozó téziseket, feltevéseket és megállapításokat, másrészt visszatér a Mantegna-oeuvre közvetlenül ért antik római szobormű-hatások problémájának további kérdéseire. Felette lényeges kérdés az, amelynek felvetésével eljut az — idézem — „nem magának az antik szobornak, a kiegészítéséhez, mely... későbbi probléma, és fejtegetéseink kívül esik, hanem a műalkotásban, rajzban — tegyük hozzá metszetben is — megkísérelt kiegészítésének... a problémájához”. Itt tér rá azokra az esetekre, amelyek több antik műnek egyetlen reneszánsz műre való hatását példázzák, mintegy — sit venia verbo — a klasszikus kontamináció ikonológiai exemplumaira, mert a gesztusok-mimikák, a warburgi pathos-formeek nemcsak a két klasszikus korszak művészetének, sőt stílusának, formai problémáinak távoli rokonságáról tanúskodnak, hanem a tartalmi elemek messze sugárzó összefüggéseivel kapcsolatban is rengeteg tanulsággal szolgálnak, — éppen a — szerzőnk szavával élve — „kiegészítések”, mi úgy mondanók: hatás-társítások vagy még precízebben talán így: komplex hatások eseteiben. De éppen az egész antik—reneszánsz reláció döntő fontosságú mantegnai momentuma adna kiváló alkalmat a szerzőnek arra, hogy ebben a jelentős vonatkozásban nemcsak az itáliai, hanem az egész európai reneszánsz szempontjából prototípusnak tekinthető és érzékelhető mester alkotói módszerét a jelenlegi szövegében nyújtott — és itt-ott részletekbe vesző — analízisnél még mélyebben elemezze. Mantegnának az antik emlékekkel történt — idézem: — „közvetlen találkozásának” pillanatától, a rá-érzéstől a kiértékelésen keresztül a felhasználásig előrehaladva módja lenne az alkotói folyamatot végigkísérnie és — esetleg csupán egyetlen — tőle a legjellegzetesebbnek tartott példán, — ezt a hallatlanul izgalmas kreatív processzust konkrétan szemléltetnie. A mantegnai fejezet végén az utolsó bekezdésnek efféle kibővítését és elmélyítését kívánnánk: ez lenne az oly gondosan kidolgozott részletek méltó összegezése, a michalengelői és leonardói példák összes tanulságának a mantegnai tapasztalatokra való magisztrális visszavezetése, a dolgok lényegének summája. Ez telik szerzőnktől, tegye hát meg azt.

Következnek a disszertáció appendixként és excursusként traktált fejezetei. Az első appendix Mantegnának azzal a Krisztus keresztelése-freskójával kapcsolatos problémákat tárgyalja, amely VII. Ince pápának a vatikáni palota Belvedere-beli kápolnáját díszítette, és amely a XVII. század végén esett áldozatául az egyre újat-

szebbet akarás kuriális művészeti politikájának. Itt csupán idézünk és nem magunkat ismételjük: „Éppen a motívum összefüggéseken keresztül adódik lehetőség egy ikonográfiai típus értelmezésére is...” Továbbá: „a későbbi Rubens és Poussin kompozíció alakjainak az összetétele arra enged következtetni, hogy Mantegna más témájú metszeteinek alakjai is a Mantegna római freskójának kompozícióját és figuráit tarthatták fenn...” Valahogyan úgy határozhatnók meg szerzőnk lényeges és mindenképpen jelentős tézisének lényegét — és íme itt van az előjáróban más hazai kollégáknál hiányolt egyetemes művészettörténeti koncepció: a barokk számára nemcsak a cinquecento, hanem a quattrocento is létezett, élt és hatott. Idetartozik továbbá a Keresztelés tipikus alakjainak — hogy úgy mondjuk — apológiája, védelme a régebbi — úgy nevezzet — keresztény ikonográfusok vádjaitól, a profán tendencia vulgáris interpretációjától, éppen azon az alapon, hogy mind Gentile, mind Mantegna, mind Piero della Francesca Battesimo-i a legegységesebb monumentális tradícióban fogantattak, és a dogmatikus program tendenciája szerint realizáltak — azaz nem az akt vagy nem akt-probléma a modernség útjelzője, hanem a sajátosan és egyénien, és egyben lényegében dialektikusan valóra váltott reneszánsz „újság”. Erről tesz tanúságot a keleti egyház művészetének folyamatos hatása is a nyugati egyház művészetében, melynek aktuális effektusát éppen a quattrocento Battesimo-i szimbolizálják, úgy, ahogy szerzőnk az unió-probléma hiteles művészeti tükröképét a keresztelés és újrakeresztelés kérdéskörének vonatkozó elemzésével mélyenjárón analizálja. A második appendix a Marcantonio Raimondi grafikájában fennmaradt raffaellói Betlehemi gyermekgyilkosság-kompozíció motívum történelmi kérdéseit taglalja, — sem hozzátenni, sem elvenni valónk nincs a már előbb mondottakon túl, az excursusokról. Az elsőnél, amely Albrecht Dürer antik relációival foglalkozik, szívesen látnánk legalább egy utalást a budapesti Szépművészeti Múzeum raffaellói rajzának az ugyancsak a belvederei Apollo-szoborral kapcsolatos kérdéskörére is, — ha szerzőnk egyetértene velünk. A második és a harmadik excursus immár más messzibb művészetföldrajzi tájakra vezetnek, és a Kolozsvári testvéreknek, illetőleg az MS mesternek antik hatás-kérdéseit tűzi ki tárgyául. Nincs itt és most elég idő és hely ezeknek a nagy erudícióról tanúságot tevő — részben egyelőre hipotetikus értékű — megállapításoknak az alapos és részletes megvitatására. Úgy véljük, hogy ezeknek teljes igényű kifejtésére, a magyarországi középkori művészet történeti fejlődésének keretében az analógiákkal való összevetésére, — külön disputa lenne szükséges, mely nemcsak a szerző új eredményeit vitatná meg, hanem mind a Kolozsvári testvérek, mind MS mester oeuvre-ökkel kapcsolatban a régi érdemes, ám részben avult — mégis kézikönyvről kézikönyvre vándorló és immár közhelyekké vált — megállapításoknak időszerű revíziójára is ki kellene hogy terjedjen... sapienti sat. Várjuk tehát nemcsak az egyetemes, hanem a magyarországi régi művészet fiatal kutatóitól is azokat a Kolozsvári- és MS-monográfiákat, amelyek — immár utoljára emlegetjük ezt az igényünket — valóban koncepcióról tesznek tanúságot. De szerzőnk ezekben az excursusokban is számos új ötletet-gondolatot vet fel, melyekért neki elismerés jár és kérjük, hogy például az akadémiai idegen nyelvű periodikában való közzétételük gondolatával komolyan foglalkozzék a közeljövőben.

Opponensi véleményünk összefoglalásaként Pogány Edit kandidátusi értekezését elfogadjuk, kutatási eredményeit örömmel és elismeréssel üdvözljük, és a jelöltet az akadémiai fokozatra javasoljuk.

KÁDÁR ZOLTÁN OPPONENSI VÉLEMÉNYE POGÁNY—BALÁS EDIT: „A RÓMAI SZOBORMŰVEK HATÁSA A RENESZÁNSZ NAGY MESTEREIRE” C. KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

„... amaz ősi lelkek isteni szellemét szemlélve, amelyek emlékei Róma romjairól még ma is ránk pillantanak, véleményem szerint — írja RAFFAELLO DA SANTI, a nagy műpártoló Lorenzo Medici fiához, X. Leo

pápához — nem ellenkezik a józan ésszel azt hinni, hogy sok olyasmi, ami számunkra lehetetlennek látszik, az ő képességeiknek ugyancsak lehető volt. Én pedig mivel serényen foglalatostkodtam eme antikvitásokkal, és mivel

nem kevés gondot fordítottam arra, hogy aprólékosan felkutassam és szorgalmasan felmérjem őket, nemkülönben folytonosan olvastam jó auktorokat, és összevetettem a műalkotásokat az ő írásaikkal, úgy vélem, hogy néminemű jártasságra tettem szert eme ősi architektúra ismeretében." Majd elpanaszolván, hogy azon 12 év alatt, mióta ő Rómában tartózkodik, hány értékes antik műemlék pusztult el, — levele végén ily kéréssel fordul a pápához: „... meghagyván életöröként az antik világ mércéjét, igyekeznék minél hamarabb utolérni és felülmúlni őket”.

Néhány évtized múlva Raffaellónak és a rinascimento többi nagy művészeinek életrajzírója, Giorgio Vasari, alapvető munkájának bevezetésében hangsúlyozta, hogy mily fontos ihletői a természet szépséges alkotásai mellett a művészeknek — idézem az ő eredeti szavait — „le più antiche sculture che siano a Roma”.

E két idézet jelzi, hogy milyen nagy fontosságú téma az, amelynek feldolgozását célul tűzte ki P. Balás Edit, midőn az antik szobrászat hatását kutatja a reneszánsz nagymesterek művészetére. Igaz, hogy az antik művészetet nem a reneszánsz fedezte fel, hiszen — mint Gerevich Tibor írja: „Az antik örökség patinás aranyszála hol élénkebben, hol halványabban végighúzódik az olasz művészet egész gazdag szövésű diszkárpitján” — mégis az *Urbs* ókorból fennmaradt monumentális szobrai leginkább ez időben ejtették hatalmukba a művészek lelkét.

Kétségtelen, hogy az antik művészet hatásának kutatása hatalmas, szinte könyvtári irodalommal rendelkezik. Elég arra emlékeztetnünk, hogy Heinz Ladendorff (jelenleg a kölni egyetem művészettörténet professzora) 1953-ban, tehát már 20 évvel ezelőtt megjelent „Antikenstudium und Antikenkopie” c. könyvében, mely az antik művészet hatását a korai középkortól Maillolig vizsgálja — az irodalomjegyzék 1012 tételt ölel fel, bár ebből „csak” mintegy 200 tétel vonatkozik az itáliai reneszánsz és az antikvitás kapcsolataira. Sajnos, a 200 tételnek mindössze egyötöde magyar, ill. magyarországi születésű szerző műve. A magyar kutatás tehát már megszólalt ebben a kérdésben, ha nem is nagyszámú, de annál értékesebb tanulmányokkal, melyek közt időbelileg is úttörő jelentőségű Pulszky Károly 1877-ben Lipcsében megjelent disszertációja: „Beitrag zur Raphaels Studium der Antike”. Azóta ez a szakirodalom, mint főként a londoni Warburg Institute újabb kiadványai, folyóiratainak tanulmányai mutatják, — állandóan bővül, szemlétartása nem könnyű feladat. Ám P. Balás Edit — mint az értekezésében idézett művek gazdag névsora bizonyítja — a legújabb szakirodalmat is szorgalmasan tanulmányozta és kritikailag is értékelte. (Csak azt sajnálhatjuk, hogy mindezekről nem ad egységes bibliográfiai tájékoztatást az olvasónak.)

Nyilvánvalóan nem ismerhette Ladendorff — hiszen csak magyarul jelent meg — a Szépművészeti Múzeum antik osztálya első szervezőjének, Wollanka Józsefnek 1905-ben írt Raffaello-könyvét, aki művében részletesen foglalkozott Raffaello antik kapcsolatainak kérdésével. Megállapításai közül néhány mondatot idézek — mint-hogy ezekre, sajnos, P. Balás Edit könyvében sem történik utalás. Wollanka azt írja, hogy Raffaello saját kezű művein kevés a kölcsönzés, majd így folytatja: „Az *Athenaei Iskola*n Apollo szobrárt antik gemma nyomán alkotta, és Sokrates fejét szintén régi műemlékről másolhatta. A *Parnassus* egyik ülő műzsján a vatikáni *Ariadné* hatását látni, *Marsyas* büntetésén pedig ismeretes szoborról utánozta a szatír alakját. A bölcslet trónját az ephesosi Diana szobrával díszítette. Már Vasari észrevette, hogy *Leo* és *Attila* találkozásán a pikkelyes páncélú lovas hasonlít a Trajanus-oszlop egyik domborműves alakjához. A *Lysitrai dídózat* kartonján két férfi és a bika csoportja római dombormű (Firenze, Uffizi-képtár) hatását mutatja. E kölcsönzések sorát — folytatja Wollanka — újjal szaporíthatjuk. Szépművészeti Múzeumunk egyik rajzán (93. kép) Raffaell egy szobrot vázolt könnyedén tollal: talapzaton álló meztelen férfit, aki előrelép és lándzsájával fölfegyverzett jobb karját ki nyújtja. Testtartása annyira hasonlít a *Belvederei Apollo*

taglejtéséhez, hogy alig lehet ennek utánzását kétségbe vonni. Éppen a szobor jellemző vonásai: fejtartása és lépése vésődtek Raffaell emlékezetébe: sőt még a testformák közül is ismételt néhányat, a többi részletet pedig önállóan alkotta. Biztos tudomásunk van arról, hogy a *Belvederei Apollót* ismerte; e szobor már II. Gyula alatt egyik híressége a Vatikánnak.” (W. J.: Raffaell, Bp. 1906. 175—6. l.)

P. Balás Edit munkája mindezen előzmények ellenére is úttörő vállalkozásnak tekinthető a magyar szakirodalomban, hiszen célkitűzése, amit művének közel 40 oldalas bevezetésében hangsúlyoz, mert meggyőződése — idézem: „A probléma lényegéhez nemcsak az tartozik, hogy mire vezethetők vissza a különböző ábrázolások, hanem hogy miként viszonyulnak az egyes változatok egymáshoz, önmagukban mit fejeznek ki, miként tükrözik koruk társadalmi valóságát. Ha inspiratív példaként felhasználják is a művészek a régebbi motívumokat, a létrejött új remekműben az a tanulságos, ami az egyezés és a különbség mellett a maga korához kötött sajátosságokat, az alkotótehetség egyéni jellegzetességeit hangsúlyozza.” (XXVIII. l.)

Való igaz: az antik hatás módja és mértéke nem egyenlő erejű és eredményű a különböző reneszánsz műalkotásokban. Csak a jelölt szűkebb témájánál — az antik szobrászatnak a rinascimento festészetére és grafikájára gyakorolt hatásánál — maradván, itt is különböző fokozatokról beszélhetünk, az antik szobrok egyszerű lemásolásától egészen addig, amíg az antik eredetű motívum egy teljes új kompozíció, a kor igényéből fakadó új stílustörekvés szerves részévé hasonul át. Érdeklődéssel olvastuk volna, ha a jelölt ezekre a finom árnyalatokra legalább egy-egy jellegzetes példát említett volna. Éppen Raffaello művészete — főként római működése (1508—1520 között) igen alkalmas erre; P. Balás Edit hangsúlyozza ugyan bevezetésében, hogy kutatásait 1506-tal, a Laokoon-szobor megtalálásának évével lezárja, azonban mégis többször hivatkozik az Appendix I.-ben a „Segnatura” freskóira, amelyek tudvalevőleg 1508—1511 között készültek.

A mű bevezetése egyébként az elvi problémafelvetésen kívül főként azzal foglalkozik: milyen antik szobrokat, pontosabban monumentális körplasztikákat alkottak ismertek a reneszánsz idején, 1506-ig bezárólag. Különösen a Monte Cavallo-i Dioszkur-csoport (Bev. 1—4. t.), a capitoliumi Konstantinus-kori folyamistեն szobrok (Bev. 5—7. t.), Konstantinus II. capitoliumi szobra, a hasonló Lateránban őrzött szobor (Bev. 8. t.), I. Konstantinus (vagy inkább — ahogy pl. Strong, Ducati és mások gondolják: II. Konstantinus) kolosszális bronz-szobrának töredékei (Bev. 9—10. t.), a „Tövishúzó” bronzszobra (Bev. 17. t.), a „Capitoliumi farkas” (Bev. 17. t.), a bronz Camillus (Bev. 18. t.), Nagy Konstantinus márványszobrának töredékei (19. t.), az „Oroszlán és a ló harca” (Bev. 17. t.), a „Laokoon” (Bev. 29—30. t.), Marcus Aurelius capitoliumi bronz lovasszobra (Bev. 30. t.). A mű főcélja az, hogy ezeknek a szobroknak a hatását megvizsgálja a reneszánsz mesterek művészetére. A széles körű probléma-komplexusra való tekintettel érthető és jól indokolható, hogy a jelölt a római városi monumentális szobrászathoz csak az önálló kerekplasztikai művek hatásával foglalkozik, azonban ez a hatás aligha választható el a diadalívek és diadaloszlopok reliefjein szereplő kompozícióktól, amelyeknek szerepére a reneszánsz művészetben főként Arnold von Salis utalt (Antike und Renaissance, Zürich 1947. 74. skk. l.).

A disszertáció bevezetésében felvetett problémákra a jelölt nem időrendben, hanem fontossági sorrendben ad választ, ezért először Michelangelo és Leonardo csataképeivel, illetve azok antik elemeivel foglalkozik. Különösen részletes elemzést nyújt a cascainai csata ábrázolásáról ránkmaradt Holkam Hall-ban őrzött karton egyes szereplőiről. Tökéletesen meggyőző P. Balás Edit állítása, hogy az egyik alak a Laokoon-csoport ún. „nagyobb fiú”-jának hatását mutatja (22. l. I. f. 2—3. t.); hasonlóképp talál az I. f. 2—4. tábla összehasonlítása (Laokoon: fiú — M. Raimondi: Kúszó, Michelangelo: cascainai csata kúszója) és ennek finom elemzése. Valószínűnek látszik,

hogy — Mantegna közvetítésével, vagy közvetve a Monte Cavallo-i — egyik Dioszkur-alak is hatott a cascainai csata akt-figuráira. (I/2. 10. t.) Nem vitás, hogy az élőképek és az alkalmazásaik viszonyát úgy kell látnunk, ahogy a jelölt írja: „... úgy alkalmazták az antik motívumokat, hogy nem az előkép teljes kompozícióját másolták, hanem csak egyes részfigurákat, melyeket az új kompozíció tagjaivá alakítottak”. (p. 38.) Hogyan hatott Michelangelo aktjaira a Laokoon-csoport, — erre a kérdésre találó választ ad az I. fej. 2/12. t. összehasonlítása s a hozzáfűzött elemzés (p. 40. l.).

Miként alakul egy antik kompozíció új reneszánsz képtípusa? Erre kitűnő példát említ a szerző a „Spinario” (Tövishúzó) sorsának bemutatásában: Signorelli vatikáni freskójának ülő alakja majdnem teljesen ezt az antik szobrot utánozza; már Mantegna, majd Michelangelo műveiben szabaddá, önállóbbá válik ez a kompozíció (I. f. 2. 15. t.). A cascainai csata karton-másolatának jellegzetes alakja a levélkoszorús, nadrágját húzó szakállas férfi (I/2. 6. t. vö. 17. t. 2. 18. t. 1—2). Kétségtelen, hogy a kéz finom és plasztikus vénarendszere a capitoliumi bronzkézzel rokon (I/2. 17. t. 1), maga az alak azonban — nézetem szerint — egy dionysikus thiasos-kompozícióból származik: nem kerülheti el figyelmünket, hogy a fej repkénykoszorús, mint a szilénoszoké; a különös mozdulat variációját is megtalálhatjuk a thiasos-jelenetek szatyr- v. szilénosz-menád kettőseiben.

Mint hogy én elsősorban a római városi antik művészet hatásának szempontjából vizsgálom a disszertációban szereplő reneszánsz műveket, ezért nem tekintem feladatommak Masolino, Pisanello, Mantegna és Michelangelo művészi kapcsolatairól szóló fejtegetések bírálatát, csupán arra akarok rámutatni, hogy a szerző az említett mesterek egyes alakjainak kézműválásában a Monte Cavallo Dioszkurok, továbbá a Capitoliumon levő monumentális bronzkéz megformálásának hatását ismeri fel. Valóban feltűnő a cascainai csata ruhába behúzó alakjának és Apollo Lykaios ábrázolásainak egyezése.

Az anghiai csata kartonjának kompozíciós elemeiről szólva P. Balás Edit foglalkozik Leonardo és a római városi antik szobrok kérdésével (72—95. lapok). Az anghiai csata ágaskodó lófiguráiban a Monte Cavallo lovak hatását látja. Ezek a lóábrázolások, továbbá a hozzájuk kompozícióban igen hasonló windsori rajzok (azok, amelyek a Sforza- emlékház készülték) valóban római előképek. Figyelmes összehasonlítás azonban arról győz meg, hogy a Monte Cavallo Dioszkurok ágaskodó lovai és Leonardo említett lóábrázolásai a ló mozgásának ellenkező funkcióját mutatják be, ui. a szoban forgó antik lovasszobrok magasra emelik a fejüket, a rajzokon szereplő lovak viszont leszögeznek, úgyhogy nyakuk sem egyenesen nyúlik ki, hanem félkörben megrövidül. Lehetőség, hogy Leonardo említett lóábrázolási — akár csak Raffaello Héliodorost kiűző lovasalakjának lova — római diadalemlékek ágaskodó lovai; — talán a Trajanus-oszlop vagy a Konstantin-diadalív Trajanus kori domborműveinek hatása nyomán készültek —. Az említett raffaeli lovas különösen még öltözetében — a köpeny velifikációjával is antik mintára utal, csupán sárkányos sisakja reneszánsz motívum, mint ez kiténik azokból a hasonló sisak-ábrázolásokból, amelyekről legutóbb éppen a Szépművészeti Múzeum Leonardónak tulajdonított bronzlovasa kapcsán írt Aggházy Mária. Egyéb antik művek (bronz „Constantin”-fej, Camillus stb.) hatását is kimutatja, majd a következő — nézetünk szerint alaposan indokolható — következtetést vonja le: „Leonardo egész munkásságában, melynél eddig oly kevés antik elemet láttak, s azokat is inkább későbbi éveiben, azt találjuk, hogy mindazon szobrok tanulmányozásának hatása felismerhető benne, melyek nyilvánosan láthatók voltak Rómában” (pp. 94—95.).

A disszertáció II. fej.-e Mantegna metszeteinek előképeiről szól (112—146 lapok). Már a korábbi kutatások rámutattak ezeknek a metszeteknek az antik szarkofág domborművekkel való kapcsolataira, a jelölt viszont a római városi kerekoszobrok, különösen a Monte Cavallo Dioskur-csoport hatását keresi ezekben a művekben. A „Folyamistennek harca” metszetében pedig a Capi-

tolumon őrzött folyamisten-szobrok ihletését látja. Csatlakozom P. Balás Edithez, azon nézetéhez, hogy a neireides-szarkofágoktól csak a motívumokat vehette át Mantegna, de azok téralakítását átalakította, hiszen ezen a mélységi rövidülés bemutatása nem szembetűnő. Csupán az a probléma, hogy ehhez az új, reneszánsz térkompozícióhoz szükséges volt-e antik kerekoszobrok „beépítése” a szarkofágoktól kölcsönzött kompozíciókba, vagy pedig az új térszemlélet önálló művészi látásmód eredménye? Az viszont bizonyos, hogy a mantegnai Bacchanalia-metszet igen szoros kapcsolatokat áruel a thiasos-szarkofágokkal, mint ezt a II. fej. 19. t. kitűnő összehasonlításai is ékesen bizonyítják.

Messze vezetne, ha Mantegna antik kapcsolatairól szóló fontos fejtegetések további ismertetését folytatnám, csupán még szeretném a jelölt figyelmét felhívni Franz Saxl kutatásaira, akinek Mantegna és az antikvitás kapcsolatáról írt tanulmánya 1957-ben angolul („Lectures voll. 2. London), majd 1965-ben olaszul (ed. Laterza, Bari) is megjelent.

Jól kapcsolódnak a disszertációban felvetett alapproblémához az „Appendix”-ek. Az „Appendix I” alapproblémái a korareneszánsz, Masolino, Gentile, Pisanello művészetéig nyúlnak vissza, főként Krisztus kereszteselésének vetkőző csoportokkal együtt való bemutatását tárgyalják, rámutatva egyrészt a típus Komnenos-kori bizánci gyökereire, másrészt a vetkőző alakok antik kapcsolataira. Teljesen meggyőző a probléma ideológiai magyarázata — a bizánci és a korareneszánsz ikonográfia egyházpolitikai kapcsolatairól —, az is magától értetődő, hogy a bizánciak a vetkőző alakokat nem természetelmeny, hanem antik mintaképek után készítették (vö. az Appendix. I. 5. t.-át a S. t.-val). Az Appendix II. a Raffaello—Marcantonio Raimondi „Betlehemi gyermekgyilkosság” kompozíciójának gyökereit és a bennük fellelhető antik motívumokat elemzi. A mantegnai Kígyóölő Hercules-kompozíció antik előzménye (App. II. 1. t. 2) s kapcsolata Raffaello tanulmányrajzával (Uo. 3. kép) szembetűnő. A Mantegnát követő „Virtus desorta” (App. III. t. 1) Hermes (Mercurius) figurája nyilván szintén antik szobor után készült, érdemes volna pontos előkép után kutatni.

Végül az „Excursus”-ok közül az I. Dürer és Itália kapcsolatát világítja meg, tekintettel az antikvitásra, a II—III. elsősorban magyar vonatkozású.

Itt szeretnék megjegyezni, hogy a római városi nagy szobrászatnak a szerző a szobrászok közül egyedül a Kolozsvári testvérek munkásságára tett hatással foglalkozik, mégpedig az Excursus II.-ben, — viszont az itáliai rinascimento szobrászat antik elemeinek vizsgálatát — bizonyára a téma túlságos gazdagságára való tekintettel — disszertációjában mellőzni kénytelen. Éppen ezért művének a következő címet ajánlanám: „Római antik szoborműveinek hatása a reneszánsz nagymesterek festészetére és grafikájára”.

Egyébként az excursusok nem tartoznak szorosan a disszertáció tematikájához, ezért ezekkel részletesen nem is foglalkozom, csak annyit jegyeznek meg, hogy a Prágában látható Szent György-szobor kompozíciójában, sőt ikonográfiájában is, sokkal inkább közvetett, mint közvetlen. Ne felejtjük el azonban, hogy a Szent György-ábrázolásokban a ló mozgásának különböző változatait ismerjük — legalább négyféle jól elkülöníthető, ezek közül bizonyára olyan is van, amelyik a Monte Cavallo lovakig követhető vissza; azonban a fejét lefelé — az alulról támadó ellenség irányába szegező ló kompozíciója valószínűleg más római lovasszobrot (esetleg domborművet) követ.

Már a fentiekből is kiténik, hogy P. Balás Edit disszertációja az európai művészet fejlődésének sokkal szélesebb mezőnyét tekinti át, mint a bevezetésben megjelölt időszak, hiszen vizsgálatai a klasszikus ókor Rómájának emlékeitől bizonyos szempontból egészen Rubensig terjednek. Csak sajnálhatjuk, hogy értékes, sok újat mondó eredményeit értekezésében nem summázza egy rövid összefoglalással, — pedig széles anyagismeret, finom esztétikai érzékre, jó szemű elemzőkészségre valló megállapításainak ez méltó lezárása lehetett volna.

P. Balás Edit, akinek a rinascimento művészet antik előzményeiről szóló tanulmányai már korábban is felkeltették a szakemberek figyelmét, ezeket a vizsgálatait remélhetőleg a jövőben is folytatni, új adatokkal bővíteni fogja. Olyan téma ez, amely majd nagyobb távlatokban tudományok doktori értekezést igényelhet. Bármennyire is gazdag és sokrétű az antik művészet továbbélésére, újjáformálására vonatkozó irodalom, még mindig sok probléma vár e téren megoldásra.

Különösen fontos, hogy az antikvítás és a későbbi korok művészi kultúrájának viszonyát, a gazdasági-társadalmi összefüggéseket és a művészi felépítményt dialektikus kapcsolataiban vizsgáljuk, éppen a megváltozott ideológiai helyzetre gondolva. Utalok arra, hogy pl. az angol Edgar Wind nemrégiben „Pagan Misteries in the Renaissance” (London 1958) Michelangelo „Notte”-jének s az antik Leda-ábrázolásoknak, továbbá a három grácia kompozíció reneszánsz továbbélésének kérdését vallástörténeti-filozófiai perspektívából elemezte. Nos,

az ilyen fejtegetések kritikája a szocialista tudomány módszerével még a jövő kutatás feladata, nem beszélve arról, hogy pl. az utóbbi említett kompozíció az újkori művészetben nemcsak Maillolt, de a mi Medgyessynket is megihlette!

Ilyen és sok más hasonló feladat megoldásához még továbbra is gazdag lehetőségek nyílnak P. Balás Edit számára, aki már a most benyújtott kandidátusi értekezésében is igazolta, hogy a rinascimento nagymesterei miként formálták újjá zseniális képességeikkel Róma antik szobrainak formavilágát. Balás Edit eddigi kutatási eredményei sokoldalú tudományos ismeretanyagra támaszkodnak, s érzékeny ítélőképeségéről tanúskodnak. Tudományos érdeklődése, vizsgálatainak erővonalai messze túlhaladják a művészettörténet egy szűk területét. Túl a monografikus érdeklődésen széles távlatú szintézisek teremtésére is képes, s így méltó arra, hogy a művészettörténeti tudományok kandidátusának címét elnyerje.

ELNÖK ÚR, IGEN TISZTELT OPPONENSEIM, TISZTELT BÍRÁLÓ BIZOTTSÁG ÉS VITAÜLÉS!

Egy kutató számára mindig megtisztelő dolog, ha más szakemberek, akik részben ugyanevvel a témakörrel foglalkoznak, részben szélesebb kitekintésbe illesztik be a problémát, munkájával elmélyülten, kritikus álláspontjuk kifejtésével elismerőleg vagy bírálólag foglalkoznak. Így számomra is öröm és tanulság volt olvasni opponenseim véleményét, s éppen ezért ne tekintsek udvariasságnak vagy egyszerű szófordulatnak, ha előljáróban megköszönöm opponenseim fáradságát, hogy disszertációm szövegét mélyrehatóan átvizsgálva értékes tanácsaikkal, kiegészítő észrevételeikkel segítettek munkám teljesebbé válásához.

Úgy érzem, hogy a Bizottság s a megjelentek iránti illendőségnek teszek eleget, ha mindjárt in medias res nagyrabecsült opponenseimnek válaszolok. Vayer Lajos professzornak témámat általánosan méltató bevezetésével kapcsolatban meg kell mondanom, hogy témámat speciális múzeumi anyag kutatásából, grafikai gyűjteményünkben levő metszetek és rajzok előképeinek vizsgálatából kiindulva kezdtem meg és jutottam el az ezekkel kapcsolatos problémák motívumtörténeti összefüggésekre való kiszélesítésével az itáliai reneszánsz nagymesterek cinquecento elejei remekműveiben az ezeknek az antik szoborelőképeknek a megformálás módja problémáira vonatkozó részletes tárgyalásához. Örülök, hogy opponensem témaválasztásomat szerencsésnek tartja, és egyetérték a disszertációra vonatkozó értékes és hasznos észrevételeivel, éspedig mindjárt a bevezetőben azzal, hogy a középkori és korareneszánsz példákban valóban helyénvaló lenne néhány jellegzetes esetet, adatot és emléket említeni, ezzel is érzékeltetve Rómának ezeken az antik szoborműveken keresztül is nemcsak Itáliára, hanem egész Európára folyamatosan ható szét-sugárzását, mint pl. amire opponensem utal, a magdeburgi Friedrich von Wettin síremlék, vagy a magyar művészet köréből a somogyvári portálé dokumentumának említése. Szerintem ezek a középkori emlékek, melyek a Róma-zarándokok előtt jól ismert Tövishúzó szobor zsánerszerűségének jellegzetességét a mozdulat jellegzetességében adták vissza, jól példáznák éppen azonban a középkori és reneszánsz hozzáállás különbözőségét is. Azonkívül a középkori Tövishúzó-szerű domborművek előképmegállapításainál a kutatás rámutat a provinciális-római előképekkel való közvetlen kapcsolat lehetőségeire is, azt a szétválasztást azonban, hogy a középkori tövishúzó-jellegű emlékeknél mennyi a római capitolumi darabból s mennyi a provinciális-római emlékekkel való összefüggésből kimutatható mozzanat, ezt meg sem kísérelhettem itt elemezni, messze túl vezetne tanulmányom tárgykörén.

Vayer Lajos professzor által a bevezetőmben hiányolt, az antik stúdium három szobrász úttörőjének konkrét exemplumokban való felmutatásának szükségességére vonatkozólag, tanulmányom jellegéből kitűnik, hogy első-

sorban a festészet előképi problémái képezték tanulmányaim tárgyát; a szobrászatban, s éppen e három mesterrel kapcsolatban sokkal tisztázottabbak az antik római szoborművekkel való összefüggések. Utalásszerű és konkrét exemplumokban való felmutatásukkal azonban valóban egyetérték, annál is inkább, mivel a későbbiek folyamán éppen Donatello munkásságával kapcsolatban, a mantegnai összefüggéseknél rámutatok olyan antik előkép alkalmazására, amelyet eddig még nem észrevétellezték nála.

Opponensemnek azt az észrevételét nagyon fontosnak tartom, és elfogadom, hogy az antikvítás és a reneszánsz tárgyalt ideológiai korrelációit néhány jelentős utalással a társadalmi fejlődés aspektusából kiegészíteni, elmélyíteni helyes volna — ehhez azonban hozzá kell tennem, hogy csak a formai előképek felfedése, a formai elemzés alapján végezhető ez el, éppen úgy, mint a formai hatásokkal kapcsolatban felmerülő tartalmi összefüggésekre való kissé bővebb kitérés is. Ezzel kapcsolatban opponensem is rámutat arra, hogy ezt nem tekintettem ezúttal megoldandó feladatnak, más volt a célkitűzés. S az ikonológiai, tartalmi aspektusok, a gesztusok, a mimikák tematikát érintő vonatkozásaira való kitérés alapja is elsősorban az, hogy kimutassuk ezeknek az eredetét formai vonatkozásban.

Vayer Lajos professzor a két csatakarton legbensőbb lényegében egységes programjával kapcsolatban konkrétizált véleményemet az együtt versengés és a legtöbb antik szoborral kapcsolatban elfogadva, rávilágít arra, hogy a formai-tartalmi egység jegyében jelentkezik ebben a történeti pillanatban Firenze, mint Róma örököse, a humanista historikus koncepció közvetett tükrözése, a várostörténet, civitas respublicájának dicső napjait megörökítő diadalok megjelenítése alkalmából. E problémakörben még éppen a római szoborművekkel kapcsolatos irodalmi és történeti összefüggések további feltárása teszi majd lehetővé az általunk vizsgált formai problémákon keresztül a tartalmi problémák teljes világosságú kirajzolódásának lehetőségét. (Itt utalok arra, hogy melyik az a bizonyos történeti pillanat, ezzel kapcsolatban az előzmények, a Palazzo Vecchio 1495-ös átalakítási problémái, Leonardo és Michelangelo 1495. júliusi firenzei jelenlétével kapcsolatos problémákör, ezek éppen az összefüggéseken keresztül válnak majd tisztázhatóvá, ezek a kérdések azonban még további, sokoldalú elemzést követelnek, s egyúttal azt is jelentik, valóban, hogy az antikhoz fordulás éppen a kor problémáihoz való szorosabb közeledést is jelenti.)

Vayer Lajos opponensem az itt és most nem tárgyalt római reneszánsz kori antik magánygyűjteményekkel kapcsolatos vizsgálataim kiterjesztésére buzdít, ennek azonban szükséges feltétele lenne egy hosszabb itáliai tartózkodás is, ami ezeket a kutatásokat elősegíthetné. Vayer professzor kiemeli a michelangelói csatakartonnál

az Urbinoi Oratorio di San Giovanni Salimbeni (vagy Lorenzo di Sanseverino) festette Keresztelő János falkép ciklussal kapcsolatban felvetett következtetéseimet, és jó példaként említi a motívumvándorlás asszociációs lehetőségeinek kutatására. Ugyancsak elfogadja — többek között — a Pisanello-féle antik kópiák útjának általam való megrajzoltágát, és meggyőzőnek tartja a Laokoon-csoporttal kapcsolatos megállapításaimat.

A michelangelói csatakarton és raffaelloi gyermekgyilkosság metszetelőkép-prajznak az Oberhubertól említett antitézis-jellegével kapcsolatban részletesebb állásfoglalásomat kéri opponensem, erre az a válaszom, hogy ez a mozgás-jelleg és iránya különbözőségére, sőt tudatos szembeállítására utal, szerintem azonban a mozgás minőségi különbségét nem érinti ez a tudatos szembeállítás, inkább csak a jellegét. A michelangelói csata és a rubensi Keresztelés figura-motívumaival kapcsolatban a dolgok mélyén rejtőző ikonológiai problematikára utal Vayer professzor, erre részben az Appendix I.-ben tértem ki, sajnos, jelen tanulmány keretei között erre nem adódott bővebb lehetőség.

Az antik hatásra formálódott fej-típusokkal kapcsolatosan a camillusi mosolyra vonatkozólag Vayer Lajos opponensem igen fontos észrevétele felhívta a figyelmemet a fogalmazás félreérthetetlen világosságának különös jelentőségére e problémakörben. A Camillus-jellegű mosolyt a leonardói mosoly egyik összetevőjének, egyik inspiratív forrásának tekintem és ennek világos leszögezése minden esetben, amikor erről szó esik, szükséges. Itt minden alkalommal hozzá kell tenni, hogy a leonardói mosoly egyik összetevőjével foglalkozom, az, már mint a leonardói mosoly, mely formai-tartalmi probléma, nem is szerepel tanulmányköröm problematikájában. A leonardói oeuvre abszolút expresszív csúcspontjának, a Mona Lisa-i mosolynak kifejezési-tartalmi problematikáját nem is érintem e csak formai megoldások problémáira szorítkozó, megformálási módoknak az előképekkel kapcsolatos problémakörében. (A Mona Lisa fej típusa, arcának szerkezete és mosolyának jellege, vagyis annak egyik része, éppen a két fej típus egy alakban történő megformáltságának eredménye, magyarul constantinusi jellegű arcszerkezeten tűnik fel a Camillus-jellegű mosoly. Az arányossági méréseket elvégeztem, e problémával kapcsolatos tanulmányomban fogom közzé tenni.) Amit camillusi *hatásnak* nevezünk, annak a jelentősége tulajdonképpen abban van — és ez általában a többi előképre, inspiratív hatásra is vonatkozik —, hogy konkrét felismerhetőséggel megállapítható: foglalkozott ezzel, tanulmányozta, látta, fontosnak tartotta, olyannyira, hogy egy vonásról vonásra híven megformált részlettel, itt kézzel, maradandó jelét adta ez ismeretének, egy monumentális, kerek, római antik szobor ismeretének, mely a Leonardoval foglalkozó szakirodalomban és a reneszánszsal foglalkozó szakirodalomban jelen tanulmányban először kerül felmutatásra. És itt megint csak rá kell mutatnom, hogy egy-egy előkép, antik szobor, vagy bármely más inspiráló forrás azt jelenti, amire Arany János utal többek között, hogy maga a lángész meglevő példányok után indul. A különbség csak az, hogy habár valami olyat akarna is, aminő minta előtte lebeg, a benne levő eredeti által egészen mást hoz létre. Nos, ezt a bizonyos „valami olyat” kell kimutatnunk, analizálnunk, az alkotásmódszerbeli problémák, az alkotómunka menetének rekonstrukciója, a mű közelebbi megértése érdekében, éppen a formai-tartalmi összefüggések mélyreható feltárásához.

A Mantegna-metszetek antik előképeire vonatkozólag Vayer professzor lényegesnek tekinti munkámban a több antik műnek egyetlen reneszánsz műre való hatása kérdésének felvetését. A továbbiakra nézve egyetértek azzal a nagyértékű véleményével, hogy ebben a jelentős vonatkozásban nemcsak az itáliai, hanem az egész európai reneszánsz szempontjából prototípusnak tekinthető és értékelhető mester alkotói módszerét a jelenlegi szövegben nyújtott analízisnél szükséges lenne mélyebben elemezni. Ezzel kapcsolatban is rá kell mutatnom, hogy elsődleges célkitűzésem a római antik szobrok felmutatása volt a Mantegna metszetekben, és azok további össze-

függéseinek a kimutatása, ezzel kapcsolatban kétségtelenül helyes és szükséges az analízis elmélyítése.

Az Appendix I.-el kapcsolatban megköszönöm opponensemnek a keresztelés és újrakeresztelés kérdéskörének általam végzett elemzésre vonatkozó megtisztelő elismerését, és egyúttal engedje meg, hogy rámutassak arra, hogy mind e problémakörben, mind a motívum-történeti problémakörben végzett kutatásokhoz milyen inspiratív, eszmekeltő jelentőségűek Vayer Lajos e témakörrel kapcsolatos művei. Az Excursus I.-ben, az Albrecht Dürer antik relációival foglalkozó résznél a budapesti Szépművészeti Múzeum Raffaello rajzának a Belvederei Apollóval kapcsolatos kérdéskörének felvetésére válaszolva az a véleményem, hogy itt valóban teljesen egyértelműen a Belvederei Apollóhoz való kapcsolódás mutatkozik meg, sőt nagyon is jellegzetes a különbség a más római szobor-előképekkel kapcsolatos művekkel szemben.

Az Excursus 2. és 3.-mal kapcsolatban csak annyit említek meg, hogy MS mesternél a Mantegna-metszetekkel kapcsolatos kérdéskört tűztem ki tárgylul.

Tanulmányomban nem törekedtem s nem is törekedhettem a reneszánsz és az antik kapcsolatoknak, még a római monumentális szobrokkal való vonatkozásában sem a kérdéscsoport teljes feldolgozására. Az előkép-mű összevetésének problémáját s az ebből levonható következtetések megfogalmazását a szorosban a megformálási módjára vonatkozólag tárgyaltam. Konceptióm bizonyításul szolgál az, amiből tulajdonképpen kiindultam, hogy mindegyik szoborból jól felismerhető részletek tűnnek fel a reneszánsz művészek alkotásaiban, s ezek *együttes* felmutatása, ha nem is teljes szélességében, mélységében, de együttes részleteinek egészében, szinte keresztmetszetszerűen, konceptióm, tételtem igazolását adja.

Kádár Zoltán professzornak válaszolva mindenekelőtt rá kell mutatnom, hogy nem az antik szobrászat és az antik művészet reneszánszra tett hatását tettem tanulmányozásom tárgyává, hanem ennek a kérdéskörnek egy részletét: a Róma romjai közt levő, hozzáférhető monumentális kerek szobrok csoportját, melyeket így együttesükben, konkrét részleteiben a reneszánszsal kapcsolatosan a szakirodalom még nem tanulmányozott.

Kádár Zoltán opponensemnek válaszolom, hogy örömmel foglalkoztam volna Wollanka művének Raffaello antik kapcsolatainak kérdésével való részleteivel, de én e kérdéssel csak 1506-ig foglalkoztam. Munkám bevezetőjében azt is kiemelttem, hogy gemmákkal, szarkofágreliefekkel, az antik diadaloszlopok reliefsjeivel kapcsolatos kérdéskör is kívül maradt tárgykörömről. Nem a kölcsönzések tárgyával, tematikus hatáskapcsolatával foglalkozom itt, hanem a római antik szoborműveknek a reneszánsz művészetnél, festészetnél elsősorban a megformálási módjára nézve teszem vizsgálatom tárgyává ezeket, mint olyanokat, amelyek hozzásegítették a reneszánsz művészeket a számukra éppen akkor szükséges ábrázolásbeli eszközök kialakításához, a plaszticitás, a fény és árnyék, a térbehelyezés, a perspektíva problémáinak megoldásához nyújtottak módszerbeli segítséget még Raffaello és Michelangelo 1508-as Rómába érkezése előtt, és II. Gyula pápa gyűjteményének a vatikáni Belvederebe való átvitele előtt. A Belvederei Apolló ismerete, alkalmazása Raffaellónál kétségtelen és köztismert. A Szépművészeti Múzeum szobortervet ábrázoló rajzánál Raffaellónak teljesen egyetérték a Belvederei Apollóval kapcsolatos megállapításával Wollankának, de ez a korszak már kívül esik témakörömről. Az Appendix I.-nél a Segnatura freskóra vonatkozó passzusára Kádár professzornak az a válaszom, hogy nem az oldalfalak freskóira hivatkozom, hanem a mennyezetnek egy részletére, a Salamon ítélete hóhér alakjára, és éppen azzal kapcsolatban, hogy itt a Firenzéből magával hozott formák alkalmazásáról van szó éppen egy római antik szoborral kapcsolatban, és olyan megformálási módon adja vissza ezt az antik alakot, mely magába olvasztotta mind Michelangelo csatakartonjának az ugyancsak a Monte Cavallo Dioscurokkal kapcsolatos egyik alakját, mind Leonardo egy ugyancsak ezzel kapcsolatos rajzát,

mind Mantegna Neptun alakját — melyek mind a Monte Cavallo-i Dioscur-előkép változatai. S Raffaello finom művészetével egy alakká eggyéolvasztotta, s ez az elemzésem támasztja alá azt, amire Kádár Zoltán opponensem utal: egy antik eredetű motívum egy teljesen új kompozíció, ábrázolás, a kor igényéből fakadó új stílus-törekvés szerves részévé hasonul át.

A Raffaello római korszaka előtti időnek, stílusnak, módszernek az antik-kapcsolat problémakörét kutattam olyan területen, ahol — elsősorban Leonardóval kapcsolatos fejezetre utalok — monumentális, antik kerek szoborról való hatás eddig, legalábbis együttesen, nem lett kimutatva.

Kádár Zoltán opponensem nagyértékű véleményében bár indokoltnak találja, hogy az önálló, kerek plasztikai művek hatásával foglalkozom, de ez szerinte aligha választható el a didadalivek, diadaloszlopok reliefsjein szereplő kompozícióktól. — Ezzel egyetértve rá kell mutatnom, hogy nem az antik kompozíciók reneszánsz felhasználásának, átalakításának, magábaolvasztásának a problémakörével foglalkozom, hanem a monumentális kerek szobrok módszerbeli hatásával. S feltételezésem, hogy ezek nyújtottak megformáláshoz ösztönzéseket számukra, igazolást nyer azokkal az antik szobrokkal megegyező részletekkel, melyeket vonásról-vonásra kimutattam a reneszánsz művekben. (Mint pl. a Camillus keze, karja, ruhaujjja Leonardónál.)

A csatakarton levélkoszorús, nadragját húzó öregjénél, melynél az alak több elemből létrejött kialakulásának útjára mutattam rá, egyetértek a repkénykoszorús fejnek az antik thiasos-kompozíciókkal való összefüggésénél opponensem véleményével. Esetleg szó lehet arról is, hogy a repkénykoszorús orvosi értelmezése van — mint Dürer Melankóliájánál a repkénykoszorús fej —, ahogy Marsilio Picinónál részletesen le van írva a melan-kólia gyógyítása. Vajon az öregségre is vonatkozik-e, ez külön kutatás tárgya kell legyen.

Kádár Zoltán elfogadja a capitoliumi bronzkézzel való rokonságot ez alak kezénél, s megállapításom szerint ez a figura különös jellegzetességgel példázza azt, hogy egy alaknál a tudatos antik mű alkalmazásától a megfigyelésnek milyen gazdag, sokoldalú egymásbaolvasztását végezte el egy-egy nagy művész, egyeztetve kora orvosi tudásával és néphitével is.

Az anghiarai csata s a vele kapcsolatos Leonardo rajzoknál a Monte Cavallo-i lovakkal kapcsolatban a ló mozgásának ellenkező funkcióját látja Kádár Zoltán, s felhívja figyelmemet a lovak nyakának félköríven való megrovidülésére. Rá kell mutatnom, hogy az Anghiarinál a háttérben egy magasra tartott lőfej teljesen megegyező a Monte Cavallo-i lovak fejével. Különböztetve azzal a problémával találjuk magunkat szemben, hogy egy ábrázolás alakjainak a részleteihez különböző antik kerek szobrok részleteinek összeolvasztásával alakul ki az új kompozicionális figura. Itt a Monte Cavallo-iak mellett pl. a Marcus Aurelius lovának a feje is kimutatható.

Egyetértek abban Kádár Zoltán opponensemmel, hogy a reliefek belejátszanak, színezik, változtatossá teszik a formakincs létrejöttét, erre rámutattam tanulmányomban is, azonban a kerek szobrokból nyerték — természetesen a valóság tanulmányozása mellett, hogy azért ez is említessék meg — az ábrázolás jellegéhez, plaszticitásához stb. a kifejező megvalósítási eszközöket. A két hátsó lábát behajlított mozdulatú ágaskodó ló előképe azonban általában ma már a szakirodalom szerint is a Monte Cavallo-i csoport ágaskodó két lova.

Itt szeretném megemlíteni, hogy azt a két megállapítást, melyet a reneszánsz szakirodalomba én hoztam be, a bronz Constantinus és Camillus szobrokra vonatkozólag, mindkét opponensem elismeri, elfogadja.

Kádár Zoltán professzor a Mantegna-metszetekre vonatkozólag a szarkofágreliefekre utal, ezzel a megállapításával teljes mértékben egyetértek, ezek azonban tematikusan jelentenek előképet, a kerek, monumentális antik szobrok részletei azonban itt is megtalálhatók, nem éppen „beépítve”, de alkotó módon felhasználva, elsősorban az emberi test anatómiájához. Mi után alkot-ták volna meg ruhátlan test-felépítéseiket, ha nem az öt és fél méteres, a tájból akkor messze kiemelkedő Monte Cavallo-i Dioscurok arányossági tanulmányozása alapján. Mantegnánál egy-egy ilyen részlet, a Monte Cavallo-iak mellett a Spinario stb., mely jellegzetességében felismerhető művein, arra utal, hogy tanulmányozta ezeket, bár kétségtelen, amire Kádár professzor utal, hogy az új térszemlélet önálló művészi látásmód eredménye. Mantegna antik kapcsolatainak fejtegetése nagyon messze vezető valóban, nagy horderejű kérdés-komplexum, de az általam traktált összefüggésekben nem is erről van szó, hanem egy-egy eddig nem észrevételezett antik római kerekoszor előképi felfedéséről metszeteiben és metszeteinek a művészet területén tett hatásáról, s az egymással való rendkívül finom és bonyolult kapcsolatok felmutatásának jelzéséről Mantegna, Michelangelo, Leonardo, Raffaello művészetében.

Jól kapcsolódónak találja az Appendixeket opponensem és elfogadja megállapításaimat. Az Excursusokat nem tartja szorosan a disszertáció tematikájához tartozónak, ezért ezekkel részletesebben nem is foglalkozik. A Kolozsvári testvérek Szent Györgyében ki mutatható antik hatást sokkal inkább közvetettnek tartja, mint közvetlennek, és a fejét lefelé szegező ló kompozíciója szerinte valószínűleg más római lovasszobrot követ. Ez ugyanaz a probléma, mint amit a Leonardo Anghiar-i lovaknál felhozott opponensem. Erre az a válaszom, hogy valóban más római lovasszobrot követ a fej és más római lovat a ló alakja (MCD és Marcus Aurelius). Úgy vélem, ezzel Kádár Zoltán opponensem is helyesnek találja a római lovasszobrok követését és ezzel a Kolozsvári testvérek római útját is, ami különben újabb kutatásaimban a művekből kielemezhetően, teljes pontossággal megegyezik Nagy Lajos király második nápolyi hadjáratának útvonalával.

Egyetértek a rövid, summázó összefoglalásra vonatkozó észrevételével, köszönöm, hogy további munkára buzdít és témámat olyannak találja, mely majd nagyobb távlatokban tudományok doktori értekezést igényelhet.

Végezetül engedjék meg, hogy visszatérjek ahhoz, amivel kezdtem: úgy érzem, hogy munkám őszinte megbecsülésben részesült azzal az elmélyült munkával, amellyel tisztelt opponenseim az általam fölvetett kérdéseket és eredményeket tanulmányozták és megítélték. Bírálatuk hangneme már magában is további munkára biztat, s higgyék el, számomra nincs nagyobb öröm, mint munkám folytatása. S ezért a biztatásért külön köszönet jár mindkét nagyrabecsült opponensemnek.

Nem fejezhetem be válaszomat anélkül, hogy ki ne fejezzem őszinte köszönetemet azért a mellémállásért, amivel Garas Klára főigazgatóm munkám elkészítését elindította.

Kérem a Bizottságot, hogy válaszat elfogadni szíves legyen.

POGÁNY-BALÁS EDIT

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot Pogáyné Balás Editnek adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1973. július 1. hatállyal Pogány Ö. Gáborné Balás Editet a művészettörténet tudományok kandidátusává nyilvánította.

V. V. MAJAKOVSZKIJ PLAKÁTMŰVÉSZETÉRŐL

Az októberi forradalom költő-Majakovszkiját már a felszabadulásunk utáni első esztendőkből megismerhetjük. Műfordítóink jobb, rosszabb tolmácsolásában ebben az időben egyike volt azon kevés számú szovjet költőknek, akiknek verseit, a világirodalom kimagasló kommunista érzelmű poétái, köztük a mi József Attilánk humanista, közösségi embert éneklő költeményei mellett a legtöbbet adták elő a világ proletáriátusának nagy ünnepein.

Az eltelt közel három évtized alatt Majakovszkij a költő még közelebb került mindazokhoz, akik érdeklődnek iránta. Kiadónk sokat tették azért, hogy versei, elbeszélő költeményei adekvátabb, hübb tolmácsolásban kerüljenek publikálásra. Újrafordították számos művét, különböző kiadványokban, antológiákban és Majakovszkij új válogatott műveinek kiadásában élvezhetjük alkotásait (Lyra Mundi: Majakovszkij, Európa, 1973; Miniatűr Majakovszkij, Kossuth, 1973).

Keveset (és azt a keveset is kevesen) tudunk viszont arról, hogy Vlagyimir Majakovszkij formaujító, monumentális, forradalmi költészete 1919 októberétől 1922 februárjáig közvetlen képzőművészeti tevékenységgel is párosult.

1919 szeptemberében kezdte el munkáját a ROSZTA (az első szovjet Távirati Iroda) monumentális plakát-szekciójá. A kezdeményező Mihail Cseremnih szovjet plakátfestő volt. Majakovszkij októberben látta először meg Cseremnih plakátját a ROSZTA hirdetőtábláján. A hatás lenyűgözte. Saját szavait idézve: „... olyannyira, hogy azonnal felkerestem a ROSZTA főnökét és a második kiadást már együtt készítettük el”. Együtt dolgozott még velük mindvégig Iván Maljutyin is.

A ROSZTA plakátok: élő történelem. Végigkísérhetjük kiadásról-kiadásra a fiatal szovjet állam politikai, gazdasági, honvédelmi helyzetét, a frontokon és a hátszágban folyó iszonyatos méretű harcot.

Majakovszkij a plakátművészetben is ugyanazt az ars poetikát vallotta magáénak, mint költészetében: „fel kell kelteni a figyelmet, meg kell állítani a rohanó tömeget és gondolkodásra kell készíteni” — írta. Arra kell mindig irányítani az „össztűzet”, ami a legfontosabb, a leglényegibb, ami a legcélravezetőbb. Plakátjaival és a rajzolt, festett képek alá írt szövegeivel rá akarta döbenteni az embereket a valóságra. Verses plakátjai váratlanok, expresszívok, aktuálisak és valóban elgondolkodtatóak. Szellemes, maró szatírával ostromolják a lapuló kispolgárt, eleven, szarkasztikus humorral gúnyolják az ellenséget, a feketézőket, a mindennapi kényelmüket féltő „tétovázókat”, a bürokráciába fulladt irodistákat és magát a bürokráciát.

A ROSZTA plakátok a néphez szóltak a nép nyelvén, és kifejezési eszközeikben még ma is követendő példaként állnak a plakátművészek előtt. Az eredeti, alig néhány vonallal körvonalazott figurák a moszkvai utcák jólismert alakjait, a sajtóban megjelenő intervenciók hatalmak vezetőit, a számtalan frontszakasz közvetlen élmenyeit elevenítették fel. A plakátok verses aláírásai élükkel és egyértelműségükkel közel hozták egymáshoz, szinte mondhatnók: egybefonták a vörös katonák gondjait a hátszág megfeszített erővel folytatott küzdelmével.

Egyik legmeggyőzőbb Majakovszkij-plakát a hideggel vívott kegyetlen harcról 1920-ból maradt ránk. Íme a ROSZTA 304-es kiadása:

1. Közeledik a hideg
 2. Mit tegyünk?
 3. Ezt teszik a kispolgárok: öngerjesztenek
 4. A tudomány lángjainál melegszenek
 5. Ha kell fakitermeléssel foglalkoznak
 6. Rendbehozzák a vasutat
 7. De a hideg kineveti az effajta ellenfélt
 8. Hogyan harcoljon a hideg ellen az öntudatos ember?
Meg kell szerezni a tüzelőt az ellenségtől!
 9. A háborús győzelem — győzelem a fejetlenségen
 10. A hideg ellen páncél-acéllal támadunk
 11. És elfut a hideg
 12. És kétszeres lesz a meleg: a munkáé és a tüzelőé
- Majakovszkij számára nincs elsődleges, másodlagos téma. A legfontosabb mindig az, amivel a legtöbbet segíthet. A költő, akiről tudjuk, hogy nevéhez fűződnek az első hirdetés-versikék is, a legmélyebben átérzi a témák tény-hátországát. Ezért tud és akar még a lábbeli-készítésről is forradalmi hangulatú plakátot tervezni. 1920. október. ROSZTA 409-es kiadás.

1. Elvtársak a kommünig tövises az út
 2. Fel kell ruháznunk a kommün élcsapatát
 3. Csizmában a vörös harcos eltapossa a töviseket
 4. És semmi nem állíthatja meg a kommünig
- A plakátművész Majakovszkij nem csupán saját népének küzdelmében vesz részt, nem csupán annak krónikása. A világforradalom lelkes harcosa, aki tudja, hogy neki most itt a helye. De figyelmezteti a kortársakat a világban folyó eseményekre, arra, hogy minden reakciós erő felkelt a szovjet hatalom leverésére. Az ilyen tematikájú plakátjai között még magyar vonatkozásúra is akadhatunk. Ilyen az 1920 októberében megjelent 444. kiadás.

1. Saját népe forradalmát vérbefojtva
 2. Törjét élesre ellenünk feni
 3. Vrangelnak segít a magyar hóhér Horthy
 4. Elvtársak
ezt se feledjétek, ha a segítségért
köszönetet nyilváníttok neki
- Az irodalomból jól ismert az *Önagyonülészek* c. Majakovszkij vers, amely még Leninnek is kivívta a tetszését.
- Ezek ellen az „önagyonülészek”, a hivatalokban packázók ellen a plakátművész Majakovszkij is hallatja szavát. Íme a 494. kiadás:
- Felirat: Le a huzavonával a forradalmi kezdeményező-készség.

1. A munkások éheznek
2. A munkások fáznak
3. és mégis fáradhatatlanul dolgoznak a kommünért
4. Tőlük tanuljatok irodakukacok
5. Jön a levél a gyárból: Kérvény a hiányzó mozdonyalkatrészek ügyében
6. Az irodában vizsgálni kezdik a kérvényt
7. Megszámolják az aktákat
8. egy,

9. kettő...
10. és közben a melós meghal
11. és áll a mozdony, hiába izzadt a melós, mert az irodákban csak huzavona folyik
12. a bürokrácia a cári hivatalok cápája
13. A kommuniben ne túrjuk a huzavonát

Majakovszkij nem csupán tanúja, aktív résztvevője, agitátora, — szenvedő alanya és nagy szervezője is korának. Az éhező, fázó fiatal köztársaság csak saját erejében hihet, csak saját erejét képes mozgósítani a harcra. De a költő tudja, hogy éppen ez az erő örök és kifogyhatatlan, hiszen a cél közös a frontokon és a gyárakban, az iskolákban és a bányák mélyén. Összefogásra van szükség. Erre mozgósít hát. 598-as ROSZTA kiadás:

Felirat: Mindent tegyünk meg a Donyec-medence megsegítésére

1. Nálad ég a lámpa?
2. Az áramot a villanyerőmű adta
3. Azt a Donyec-medence táplálja
4. Éhes, aki a szemet bányássza

Elvtársak segítsétek a Donyec-medencét!

Ugyanez a gondolata a Szovjetek 8. kongresszusát üdvözlő plakátnak. ROSZTA 661. kiadás:

1. A munkást a pusztulás ragadja torkon
2. Gyárainkat is ez fenyegeti
3. Senki nem segít neked munkásköztársaság
4. Ha csak magadon nem segítsz

Mikor a Krim-félszigetről a fehérek és az intervenció-sok utolsó egységei is elhagyták a köztársaság területét, — Majakovszkij még akkor is figyelmeztet: (ROSZTA 791. kiadás)

1. Az utolsó ellenség is eltakarodott
2. Hazatérnek az idős harcosok
3. Hazatérnek saját házaikba
4. Ott építik tovább az orosz jövőt
5. Egyet ne feledj: a föld $\frac{3}{4}$ -én még él a kapitalizmus
6. Légy mindig kész

Csak ízelítőt tudunk adni abból a hatalmas és érdekes anyagból, amely Majakovszkij ROSZTA-beli, plakátművészeti munkásságát prezentálja. Hozzá kell tennünk, hogy az aláírások: nyersfordítások. Majakovszkij itt is az élőnyelv eleven ritmusát használta, világos, egyszerű mondatainak rímei csak kiemelik a látottak eszmei tartalmát.

A ROSZTA plakátok jelentik egyben a szovjet plakátművészet „őskorát” is. Az, hogy milyen eleven hagyományként élt tovább Majakovszkijnak és társainak stílusa, kifejezőmódja — végigkísérhető az egész szovjet plakátművészet fejlődésén. A legpregnansabban ez ismét akkor jelentkezett, amikor a Szovjetunió minden népe honvédő háborúba indult a fasiszták ellen. A hitleri hordák támadását követő napokban már minden városban, minden faluban ott lehetett találni a szovjet plakátművészet legjobbait alkotásait. A győzelemig eltelt esztendő, azóta történelmi jelentőségűvé nőtt, sajtóorgánumaiban és a fennmaradt harcra hívó, igaz szavú, mozgósító erejű utcai plakátjain felfedezhetjük a polgárháború művészetének legszebb tradícióit.

Nem lenne érdektelen ennek a témának értő, szak tudósi feldolgozása nálunk Magyarországon sem, ahol az 1919-es Tanácsköztársaság plakátművészei között ugyan csak kiemelkedő tehetségekkel büszkélkedhetünk.

Urbán Nagy Rozália

FRANCIS D. KLINGENDER: ART AND THE INDUSTRIAL REVOLUTION (LONDON, 1968, EVELYN, ADAMS MACKAY)

Francis Donald Klingender közvetlenül a Goya-könyv munkáinak a befejezése után (1940) fogott hozzá az Art and the Industrial Revolution anyagának gyűjtéséhez. Maga mögött tudta már, a háborús viszonyok között folytatott kutató munka nehézségei ellenére, az ipartörténeti, gazdaságtörténeti anyaggyűjtés érdemi részét, amikor lehetősége nyílt jobban elmélyedni a téma szorosabban vett képzőművészeti vonatkozásaiban. 1945-ben az Almagamated Engineering Union azzal a kéréssel fordult az Artists' International Associationhoz, hogy az kiállítást rendezzen The Engineer in British Life címmel. Klingender aktívan részt vett ebben az általa igen fontosnak ítélt kiállítás előkészítésében (ez volt az első eset, hogy brit szakszervezetek képzőművészeti kiállítást rendeztek), és ennek tanulságai, a korábbi anyaggyűjtéssel együtt, arra késztették, hogy nagyobb horizontú tanulmányban foglalja össze az ipari forradalom hatását az irodalomra és művészetre.

1947-ben kiadott munkája olyan eleven visszhangot váltott ki, hogy Klingender mintegy azonnal folytatta a téma kutatását, és egy sor újabb következtetést is érlelve készült a második bővített kiadásra. Negyvennyolc éves korában bekövetkezett hirtelen halála (1955) véget vetett a munkának, és könyvének 2. bővített kiadása 1968-ban tanítványai közreműködésével jelent meg, Arthur Elton szerkesztésében és ellenőrzése mellett. Az eredeti szöveg kiegészült szerző intenciói szerint, pontosabbá tették a hivatkozásokat, a források megjelölését ott, ahol a szerző a háborús évek kényszerhelyzetében esetleg csak másodlagos forrásokhoz jutott hozzá, és kiegészítették a jegyzetanyagot a legújabb, Klingender által még nem ismert irodalommal.

A két kiadás között nincs koncepcióbeli különbség. A szerkesztő nem kívánta a könyvet „befejezettebbé” tenni, mint ameddig a szerző a maga anyagának a rendszerezése során eljutott. A fejezetek aránya, az alfejeze-

tek néha jegyzetszerű gondolatfelvető jellege mind a munka félbemaradt voltát dokumentálja. De számunkra nyilvánvalóan nem az adott fázisban elért készültségi fok megítélése az elsődleges, hanem az, hogy Klingender kutatási módszerének, közelítéseinek mi a lényege, mennyiben használható az a művészettörténeti kutatásban, mennyiben igazolhatja hipotéziseit a további vizsgálat, illetve elért eredményei milyen további feltevésekre jogosíthatnak fel bennünket.

A nemzetközi szakirodalom egyre inkább ezt a munkát tartja Klingender művészettörténetileg legfontosabb írásának, s még a marxista törekvéseinél útmutató jelenőségű Goya-könyvnél is nagyobb fontosságot tulajdonítanak neki. És habár nehéz lenne megállapítani, hogy mennyiben múlt az adott készültségi fokon a voltaképeni képzőművészeti anyag járulékos szerepe, vagy mennyiben indította maga a téma a szerzőt arra, hogy nyersanyagát így kezelje, a munka hatása, kezdeményező szerepe mind a művészettörténetírásban, s talán még inkább a művelődéstörténeti kutatásban mindmáig eleven. Klingender olyan témakörre irányítja a figyelmet, amely évről évre egyre inkább az érdeklődés középpontjába kerül, elsősorban Angliában, újabban a kontinens néhány országában is és főként az Egyesült Államokban. Klingender munkájának komoly kezdeményező szerepe van abban, hogy Angliában egyre intenzívebb lett a városi folklórra koncentráló irodalmi és tárgygyűjtés, amely az egyre elmélyültebb technikátörténeti kutatásokkal együtt, ipari régészetként hívja fel mind nagyobb mértékben magára a figyelmet. Nyilvánvaló, hogy ilyen gyűjtőmunkára mind történeti, gazdasági, társadalmi múltját, mind a még fellelhető anyagok, tárgyak történeti folyamatosságát tekintve, Anglia látszik a legalkalmasabb terepnek, Anglia tulajdonképpen az a történelmi-földrajzi központ, csomópont, ahol az Európára általában jellemző folyamat egésze, a XVII. századtól

napjainkig, annak minden fázisával és árnyalatával, minden tipikus megnyilvánulásával jelen van.

Klingendernek a téma iránt eredendő vonzódása egy aktuális politikai érdeklődés bázisán bontakozott ki. Figyelemmel kísérve a Szovjetunió fejlődését dokumentáló, hozzá eljutott adatokat, a szocialista építés lendületét és az építők lelkesedését tükröző irodalmi és képzőművészeti alkotásokat (reprodukciónkat), analógiákat kezdett keresni Anglia történelmében arra a nemzeti lelkesedésre, amely a nagy iparosító nemzedékek sajátja. Összehasonlította a *Russia Today* című, angol nyelvű szovjet folyóirat illusztrációit a rokon tájékoztató céllal készült múlt századi *The Illustrated London News*-szal, s a már említett „nemzeti lelkesedés” megnyilvánulásainak rokon vonásai készítették őt arra, hogy tanulmányozni kezdje „Anglia lakosainak magatartását a viktoriánus korszak nagy mérnöki nemzedékét száz évvel megelőző időszakban is”. A munka végül kiteljesedett egy három évszázadot — XVII., XVIII. és XIX. századot — átfogó, költészettel és képzőművészettel illusztrált, művelődéstörténeti komplexitású ipartörténet és gazdaságtörténet. A meghatározó a művelődéstörténeti igény, aminek érdekében a szociológiai közelítés különböző eljárásait alkalmazza. Méltatói, kutatásainak marxista törekvéseit jellemezve, különösképpen kiemelik vonzódását a művészettörténet és a történettudomány által egyaránt elhanyagolt vagy éppenséggel kikerült köztes területhez, ahol a művészet és technológia találkozik és egymásba hatol: addig a legtöbb művészettörténész tudatosan távol tartotta magát az ipar és kereskedelem problémáitól, s a legtöbb gazdaságtörténész komolytalannak ítélte a művészettörténetbe való bepillantást. Klingender nyomán viszont, aki szerint „a művészet a társadalmi struktúra és változás egyik nagy értékalkotó ereje”, igen sok részkutatás indult el, főként Angliában, amelyek korábban elhanyagolt korszakok művészeti változásai genezisének történeti-társadalmi okait kívánják feltárni.

Ismeretéseimben persze nem arra törekszem, hogy Klingender adatanyagáról, vagyis az ipari-gazdasági fejlődés folyamatát, fellendülését, kríziseit dokumentáló számokról és azok gazdaságtörténeti tartalmáról képet adjak. Ő maga sem kezeli közvetlen dokumentumként a sokoldalúan gyűjtött adatokat, hanem a belőlük következő tartalmak alapján következtet a korpore, úgy rekonstruálva azt, hogy a gondolkodás történetének, az eszmetörténetnek a változásai emelkednek ki. Fejezetbeosztása csak részben enged koncepciójára következtetni: 1. Forradalom a technikában, 2. A tudomány zászlaja alatt, 3. Joseph Wright of Derby, 4. Dokumentáris illusztráció, 5. A fenséges és a festői, 6. A kétségbeesés kora, 7. A vasútkorszak, 8. Újfajta emberek.

Eszmetörténetileg főként olyan egykorú gondolkodókra támaszkodik és főként olyanok munkáit hozza kapcsolatba a tényszerűen bizonyított fejlődéssel, akik közgazdasági, gazdaságtörténeti oldalról járultak hozzá a kor szellemi arculatához (Adam Smith, Smiles, Malthus stb.). Maguk a következtetések pedig végső soron a közönség rétegződésének, ízlésének, igényei alakulásának a folyamatát tárják fel. Az, hogy Klingender kevésbé támaszkodik a tárgyalta korszakok vonatkozásában a kortárs esztétikai gondolkodókra, részint talán munkája közelebbi tárgyával is magyarázható, de leginkább talán azzal, hogy az angliai esztétikai gondolkodás, beleértve még a felvilágosodás kori esztétikát is, viszonylag laza kapcsolatban állt az alkotómunka gyakorlatával. Klingender vizsgálódásának egyik középponti kérdése a társadalmi munkamegosztás differenciálódásának a folyamata, amit igen világosan tud illusztrálni az irodalom és művészet változó tematikai érdeklődésével, egy új fajta — Klingender által nem így nevezett — reprezentációs igény kibontakozásával, ennek módosulásaival, az individuum társadalmi érdekeltiségének művekben megnyilvánuló lecsapódásaival.

Utalnunk kell arra, hogy az újkori angliai művészettörténet feldolgozása nemcsak Klingender működése idején, hanem még ma is igen hiányosnak tartható. Az utolsó negyedszázad nem lebecsülendő kutatási eredményeit (főként a viktoriánus korszakra, a preraffaeliták-

ra vonatkozó analíziseket) Klingender még nem ismerte. Az általa számba vett képanyag felkutatása és ilyen összefüggésekben való nyilvánosságra hozatala nagyrészt saját kutatásainak eredménye. Kétségtelen, hogy az életmód változásának angliai sajátosságait, főként az uralkodó rétegeknek a természethez való viszonyát, ennek XVII—XVIII. századi irodalmi és képzőművészeti lecsapódásait korábban is észlelték és méltányolták, de Klingender kutatásai nyomán ez a viszony is új kontextusba került. A művészetnek az ipari forradalommal való kapcsolatát tárgyaló könyvében szükségesnek látja, hogy alfejezetben foglalkozzék az Erasmus Darwin-féle „botanikus kerttel”, mert az ipari környezet változásától, a tudományos-technikai fejlődés ismereteket szaporító és rendszerező eredményeitől elválaszthatatlannak tartja nemcsak a természetre vonatkozó minden rendszerezett ismeret megszületését, hanem magának a természeti környezet változását, új módon való szemlélését. Klingender, aki minden emberi produktumban keresi a történeti-társadalmi dokumentum-jelleget (korábban ilyen céllal dolgozta fel a régi angol pénztermék történetét), s a jelen kötetében a tárgyalta korszakok viszonylag részletes tudománytörténetét is nyújtja, egy olyan festészeti jelenségben, mint amilyen például az állatfestő Stubbs 1800 körüli művészete, az erősen iparosodott, nagyvárosiasodott Anglia vezető rétegeinek ízlésében, igényében fellépő szükségszerű ellenpólust lát: nemcsak regisztrálja az angol festészet sajátos vonzódását a természethez, hanem az ipari fejlődés bázisán interpretálja is azt.

A munkamegosztás folyamatának vizsgálatában Adam Smith az egyik legfontosabb forrása, aminek alapján rekonstruálja a tervező és kivitelező munka kettéválását és ennek történeti, művészeti következményeit. Ilyen összefüggésben Klingender a művészt már a XVII. sz. végétől mint „designer”-t méltatja: a használati tárgy készítését, „peasant art”-nak nevezett tevékenységét átvesszi és folytatja az „industrial design”. A későbbiek során pedig, folytatva a munkamegosztás és az értékesítés folyamatában végbement változások analízisét, mindinkább arra a következtetésre jut, hogy a XVIII. sz. végének tapasztalatai több szempontból is mindmáig érvényesek. Egyrészt abban, ahogyan a kereskedő törekszik a közönség ízlésének, igényeinek a kitapintására, ami tulajdonképpen a műtárgy, használati tárgy és a közönség relációjában csomópontnak tekinthető. Másrészt pedig abban, hogy a XVIII. sz. végi tapasztalatok perdöntően bizonyítják: az ipari technikával, illetve a nagytömegű termeléssel összefér a legmagasabb tervezési (esztétikai) szint. További kérdés persze, hogy miképpen változott meg ez az összefüggés a XIX. sz. folyamán, amikor a vezető és középrétegek, szeparálódva a városok új proletáriátusától, mintegy elválasztották a tömeggyártás szorgalmazását saját korábbi konvencióiktól, és „elvesztették fogékonyágukat a design iránt”. Ez egyike a fejtegetés azon pontjainak, ahol az Art and the Industrial Revolution szerkesztője kétségbe vonja Klingender következtetéseinek helyességét, feltételezve, hogy szerző — a viktoriánus korszakra vonatkozó újabb kutatások ismeretében — revidálta volna álláspontját. Ezeket a részkutatókat persze nem ismerem eléggé. Klingender nyilvánvalóan nem láthatott előre több következtetést, amit a XIX. sz. első felének, közepének tömegtermelésére vonatkozó adatokból később levontak, mint ahogyan nem mélyült el a Ruskin és Morris történeti helyére vonatkozó, még életében megindult kutatásokban sem. De a legújabb kutatások sem mondanak ellent Klingender következtetéseinek, hogy a Morris-féle útkeresés, romantikus antikapitalista elvágyódás, vagy akár az Oscar Wilde-féle l'art pour l'art tendencia nem akármilyen és nem akárméddig hatoló múltba nyúlás volt, hanem egy, a XIX. sz. folyamán elsekélyesedett, de a XVIII. sz. végén még elevenen élő relatív totalitásra való törekvés felidézését jelentette, nagyrészt anakronisztikus szemléleti bázison.

A továbbiakban néhány olyan problémát szeretnék kiemelni, amely azt mutatja, hogy Klingender némileg vegyes jellegű, részint empirikus, részint összehasonlító társadalomtörténeti és művészettörténeti vizsgálatait

mennyiben szolgálják a tudományos történelemszemléleten alapuló komplex művészettörténeti vizsgálódás érdekeit. Érintenék természetesen néhány olyan problémát is, kutatásra vonatkozásában Klingendernek inkább gondolatfelvető, további kutatásra inspiráló szerepe van. Az esetleges nem-angol analógiák említése részint szerzőtől függetlenül történik, ő ugyanis, jóllehet kiindulópontja, kutatásra ösztönző közvetlen indítéka éppen az iparosító nemzedékek művekben megnyilvánuló magatartásának összehasonlítása volt, munkájában inkább csak ötletszerűen fordulnak elő Anglián túlmutató hivatkozások. A nyersanyag azonban, amivel szolgál, teljes egészében hasznosítható kutatási kiindulópont, s ez kárpótol az összevetések hiányosságáért, a következtetések töredékes voltáért.

Forrásanyagában különös gondot fordít a tárgyalt korokban ismert, elterjedt elméleti munkákra, és pedig a már említett gazdaságtani rendszereken túlmenően elsősorban technikatörténeti összefoglalásokra. Ilyenek Giorgio Agricola: *De re metallica* (1556), Agostino Romanelli: *Le diverse et artificiose machine*, továbbá az angol enciklopédisták gazdag és művészettörténetileg még kevésbé felhasznált irodalma, és természetesen a francia enciklopédisták vonatkozó írásai. Forrásanyaggal bizonyítja a sokszorosító technikák fejlődésének, elterjedésének jelentőségét, ami részint a közönség rétegződés-változásából fakadó igényt elégíti ki, részint — az előbbtől elválaszthatatlanul — az új környezeti elemek mielőbbi dokumentálási lehetőségét teremti meg. Klingender szerint ugyanezen dokumentáris összefüggések révén lett a színhűséget biztosítani tudó akvarell-technika a XIX. sz. elejéig az egyik legfontosabb angliai festészeti technikává. Ezt persze tovább kellene még vizsgálni, a gyakorlati hasznossági és az esztétikai viszonyának mélyebb rétegeit kutatva. Klingender műfaj-történeti interpretálása az akvarell vonatkozásában azonban mindenképpen figyelemre méltó.

A közönségigény változásának egy másik oldala, aminek Klingender okkal nagy jelentőséget tulajdonít, abban nyilvánul meg, hogy hosszú ideig, a 19. sz. közepéig, kombinálódik a realiztikus és a digrammatikus ábrázolás. Az új közönség számára az új környezet, gép stb. mindkét rögzítése sokáig egyaránt tűnik valóságosnak, illetve fantázia-termékeknek. Az ábrázolás teljes kétféleségével, néha éppenséggel háromféleségével nemcsak egy-egy gép, majd közlekedési eszköz, mozdony stb. képében találkozunk, hanem géptermek rögzítésénél is, sőt tájak, veduták úgy jelennek meg, hogy bennük a híd, a vasút stb. a műszaki rajz pontosságával illeszkedik a festői érzékenységre, a XIX. sz. elején romantikus hevületű tájképi látványba. A különös az, amit Klingender ismételt hangszólít, hogy ezek a művek mindvégig képi egységbe tudták foglalni a természeti átirást, absztrahálást és az emberi produktum dokumentáris rögzítést. Ez főként a topográfiáknak nevezett táj-ábrázolásokban szembeötlő, annál is inkább, mert e művek létrejöttét bizonyíthatóan motiválta a dokumentáris igény. Így például a XVIII. sz. végén, XIX. sz. elején pontos program szerint készült a művész arra, hogy egy új hidat vagy más építményt minél több nézőpontból lefessen. Ez egyike a könyv azon fejtegetéseinek, ahol Klingender eljut odaig, hogy történetileg változó közönségigényből levezessen tematikai rendszert és műfaji sajátosságot.

Interpretálási eljárásai igen különbözők, a művészeti és történelmi tények szerint változók. Éppenséggel megvallunk például olyan analógiát, mint Joseph Wright of Derby kovácsainak hasonlóságát a Le-Nain-ék műhelyéből való, évszázaddal korábbi Vulcanus-kép alakjaival, felvetve azt a gondolatot, hogy a mitológikus témák kiválasztása, divatja, ez esetben a Vulcanus, vagyis a kovács-téma mennyiben alkalmazkodás a kor egyéb irányú érdeklődéséhez. Wright képeivel kapcsolatban viszont többet foglalkoztatja az a valóban izgalmas témaválasztási kérdés, hogy itt először jelenik meg tudatos munka-ábrázolási témaként — a fizikai munka mellett, illetve helyett — a szellemi munka, így a tudományos (természettudományos) kísérlet lefolytatását ábrázoló

életkép. A filozófus-festő elnevezés, Wrightra vagy másokra vonatkoztatva, a fenti értelemben vett „elméleti” témaválasztást jelöl; az ún. topografikus festők is tulajdonképpen ezt az igényt elégítik ki.

Klingender, amikor a németalföldi művészet vonatkozásában Patinierig vezeti vissza az ún. ipari téma megjelenését (Angliában hasonló kontextusban, a tájkép, esetleg mitológikus tájkép részeként a XVII. sz. utolsó harmadában jelenik meg az üzemi látkép), a téma németalföldi kontinuitásának hiányát abban látja, hogy a gyorsan és korán megerősödött polgárság körében főként a kereskedő alakja lett az eszmény, kevésbé a termelő munkás vagy a kutató tudós. Nem nehéz persze, Klingender fejtegetéseiben túlmenően, megtalálni e kétféleség összefüggéseit a kapitalizálás helyi eltéréseivel, figyelembe véve itt a kulturális és művészeti közeg eltéréseit is, az angliai festészeti fejlődésnek a későbbi, már az ipari forradalommal időben szinkron fellendülését, amikor is közvetlenebb viszony, kölcsönhatás, és főképpen másféle viszony alakulhatott ki a társadalmi élet e két terepe között. Az a fajta, típusalkotásra törő munkás-ábrázolás, amely a kontinensen — Le Nain-ék előzményén túl — az 1830-as évekkel indult és 1900 körül kulminált, az angol festészetben csak rövid időre tűnt fel 1860 körül, a prerafaeliták eddig még ilyen szempontból kevésbé kutatott késői romantikájának keretében. Az ipari forradalom angliai viszonyai között képileg — akár az ember alak, akár az emberalkotta objektum ábrázolásában — inkább a szellemi munka hangsúlyozódott: nem a kereskedő, nem is a munkás, hanem a mérnök volt az ideál.

Habár Klingender csak kevés és igen közvetett figyelmet fordít a képanyag művészeti-esztétikai elemzésére, mégis megkísérli némileg a korok esztétikai gondolkodásának alapján körvonalazni a kialakuló új művészi minőséget. A gép, ipari táj ábrázolását fenségesnek tartották, olyan megítélés alapján, miszerint a fenséges felette áll a szépeknek (Burke). Az ipari mechanika erkölcsileg magasabb rendű, „tetszetősebb”, mint a „piszmogó paraszt”, Gilpin szerint azonban a festők más összefüggést látnak, mert elvetik az ipari művészetet, s „még a semmittevésben is etikai értéket látnak”; „a semmittevés is növeli a jellem méltóságát”. Klingender, ha nem is bontja ki az etikai és esztétikai összetartozásának felfogását a felvilágosodás kori angliai esztétikai gondolkodásban, de művelődéstörténeti összefüggéseiben nem is kerüli ki a korabeli vitakérdések említését. Ugyanilyen mértékben foglalkoztatja több helyütt a rom-motívum szerepe: Wright előrelépését látja abban, hogy az említett kovácsokat ábrázoló kép rom-környezetét a továbbiakban felváltotta az új épület. Price-ra támaszkodva keres magyarázatot a rom-motívum XIX. sz.-i újraéledésére. Price szerint a gótikus építészettel általában festőibbnek tartják, mint a görögökét, habár nem annyira szépek. A magyarázat: a rom festőibb, mint az új épület; ilyen gondolatok játszottak közre a gótika feléledésében, a romokhoz való viktoriánus vonzódásban, ami még építész is annyira megfogott, hogy a XIX. sz. első felében épült alagút szándékosan maradt befejezetlen, romot idéző. Klingender egyébként Christopher Hussey álláspontját vallja a romantikát illetően: a művészet segítséget ad ahhoz, hogy az értelemről a képzeletig, az élményig eljussunk. Ez Klingender számára némileg magyarázza a romantikus angol tájkép ipari témaválasztását: az építettek élményének a tudatosítását. További kutatásra vár még az 1820, 1830 körüli angol és német romantikus tájképi felfogás igen szoros analógiáinak és eltéréseinek az összevetése, aminek kutatásához mostanában fognak hozzá.

A hasznos és az esztétikai olyan szintű és fokú egyiségének a tudata, illetve feltételezése, amely a Klingender által feltárt angliai anyagból következik, hasonlóképpen van egyébként jelen a XIX. sz.-i észak-amerikai képzőművészetben is. Az amerikai művészettörténetírás egyenértékű képzőművészeti anyagként kezeli a dokumentatív pontosságú és igényű rajzot, a kifejezetten mérnöki munkát vagy akár a természetrajzi illusztrációt. Kérdés, hogy ez a párhuzamosság mennyiben múlt kölcsönhatáson, közelebből az angliai művészet amerikai

hatásán, és mennyire csupán analóg következménye az ipari fejlődés, fellendülés gyorsaságának, ami Amerikában is létrehozta, ha az angliaitól eltérő módon is, a táji környezet sajátos festői értelmezését, ember és természet küzdelmének, viszonyának sajátos művészeti interpretálását, ami mind angliai, mind amerikai vonatkozásban lényegesen különbözik az európai kontinens hagyományaitól. Klingender, habár érinti az Amerikával és egyes európai országokkal, elsősorban Franciaországgal való XVIII. sz.-i tudományos-technikai szervezett együttműködést, ennek művészeti vetületeivel nem foglalkozik; igaz, hogy az első komolyabb amerikai művészettörténeti összefoglalások később láttak napvilágot. Angliai relációban viszont sokoldalúan bizonyítja, s részben érzékelteti, hogy mennyire hatott a témaválasztásra nem egyszerűen csak az ipari létesítmények ténye, tárgyi valósága, hanem az alkotó, építő társadalmi ember érdekeltisége és öröme.

Klingender a legalaposabban a XVIII. sz. művészetét veszi szemügyre, továbbá a XIX. sz. első harmadát, ezt az angliai gazdasági életben kritikus periódust, amikor kifulladásnak a korábbi gazdasági vívmányok; az új fellendülést, melynek jelképét a Kristálypalotában látja, már nem elemzi a korábbiak szintjén. Klingendert jobban foglalkoztatta a XVIII. sz., ahol a kapitalista szervezés előfutárait közösségépítőknél nevezhette, és Owenre hivatkozva elítéli a XIX. sz.-i kapitalista-eszményt, a „self-made-man”-t. A múlt század közepén felfokozódó nagy ütemű fejlődésnek inkább az ellenhatásait és az ellenpólusait ragadja meg, az „aranybilincs” és a „segíts magadon” hamis illúzióját, a géprombolás vagy az angol mezőgazdasági munkás körülményeivel jelezhető ellent-

mondást, ami lecsapódik, tükröződik az angol munkásosztályról szóló regényirodalomban, a preraffaeliták, főként Madox Brown szociális kritikával motivált elvágyódásában. Ez utóbbiak romantikus nosztalgiáját azonban már éppen csak érinti, és végül a vernei sci-fi-re bízta a kitekintést, ezzel jelezve mintegy képzelet és realitás viszonyának új vonásait. A kitekintésnél tárgyilagossabb a befejező mondat: „Nukleáris korszakunkban a történészekre vár a szén és vas és gőz korszakának és a műveikkel ebben érdekelt nagy alkotók eredményeinek megragadása”.

Klingender könyvének középponti kérdése, hogy a mindenkor tárgyalt időszakban mikor kik érdekeltek az ipari-gazdasági fejlődésben, milyen anyagi és kulturális bázison, milyen osztályviszonyokon alapul érdekelttségük, hogyan változik a történelmi fejlődés nyomán az érdekeltek rétegződése, és ez a változás hogyan tükröződik kulturális, művészeti ízlésükben, igényükben, vagyis hogyan hat a művészi képzeletre, a képalkotásra. S ha Klingender nem is jutott el — talán nem is állt szándékában e munka során — a művészeti produkció elmélyültebb művészeti-esztétikai elemzéséig, az új tematika és motívum-anyag korstílus-vonatkozásainak és változásainak az analizálásáig, világosan megmutatja — a technika és a művészet kölcsönhatásának köztes terepét vizsgálva —, hogy milyen módon lehet feltárni a művészeti változások legmélyebb történeti-társadalmi okait, és hogyan lehet ezen az alapon értelmezni, interpretálni, műfaji, tematikai, minőségi változásokat.

Aradi Nóra

A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

1971

Összeállították: László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet

ÁLTALÁNOS

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

IKONOGRÁFIA

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

FORRÁSKIAADVÁNYOK

SEGÉDTUDOMÁNYOK

ESZTÉTÁK, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK,
RÉGÉSZEK

ÉPÍTÉSZET

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS,
HELYTÖRTÉNET

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELEM

KERTMŰVÉSZET

SZOBRASZAT

FESTÉSZET

GRAFIKA

IPARMŰVÉSZET

- a) általános
- b) céhtörténet
- c) népi építészet
- d) ötvösség, fegyver, vas- és bronzművesség
- e) érem, pénz
- f) textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés
- g) fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik
- h) bútór, fafaragás
- i) hangszer
- j) könyvművészet
- k) díszlet
- l) ipari forma

MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

MŰVÉSZETI ÉLET

- a) általános
- b) művészeti oktatás
- c) művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek
- d) műgyűjtés

KIÁLLÍTÁSOK

- a) általában és 1970 előtt
- b) egyéni
- c) csoport
- d) magyar kiállítások külföldön

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYAR- ORSZÁGON

- a) egyéni
- b) csoportkiállítások, gyűjtemények

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

- a) általános
- b) ikonográfia
- c) a művészetek története
- d) régészet
- e) forráskiadványok
- f) segédtudományok
- g) építészet, városépítés, helytörténet
- h) műemlékek, műemlékvédelem
- i) szobrászat
- j) festészet
- k) grafika
- l) iparművészet
- m) művészeti élet
- n) külföldön rendezett külföldi kiállítások ismertetése

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

BIBLIOGRÁFIÁK

NEKROLÓG

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

Régi

- Bánszki Pál:** Magyar művészettörténet a képernyőn és könyvekben. — Népművelés, 1971. 18. évf. 1. sz. 40.
Bíró József: Régi hadihajók a Dunán. — Élet és Tudomány, 1971. 26. évf. 41. sz. 1942–1947. Képpel.
Jajczán János: Fürdőzés a hajdani Pest-Budán. — Élet és Tudomány, 1971. 26. évf. 26. sz. 1203–1207. Képpel.
Molnár Aurél: Buda-pesti századok. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1971. 1. sz. 3–17. Képpel.
Molnár Aurél, Székely András, Tóbiás Áron: A Duna századai. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1971. 2. sz. 3–17. Képpel.
R. Gy.: Törökvilág Magyarországon. — Műgyűjtő, 1971. 3. évf. 1. sz. 42.

Új

- Bajomi László Endre:** A kommun és a képzőművészetek. — Művészet, 1971. 12. évf. 4. sz. 16–18. Képpel.
Dömötör János: Vásárhelyi művészet. — Alföld, 1971. 22. évf. 10. sz. 66–73.
Ék Sándor: A proletár forradalmi művészet — új történelmi minőség. — Művészet, 1971. 12. évf. 11. sz. 2–11. Képpel.
Engel Károly: Háborús veszteségek. — Műgyűjtő, 1971. 3. évf. 4. sz. 50–53. Képpel.
Engel Károly: Mésolatok. — Műgyűjtő, 1971. 3. évf. 1. sz. 47–51. Képpel.
Erdős Jenő: Észak felől hajnalszaggat támad. — Művészet, 1971. 12. évf. 9. sz. 3–5. Képpel.
Fábián László: „A látható valóság hangeffektusai”. — Új Írás, 1971. 11. évf. 7. sz. 127.
Féja Sándor: Akt és aktfotó. — Művészet, 1971. 12. évf. 2. sz. 16–19. Képpel.
Frank János: Műfajok hegemoniája. — Új Írás, 1971. 11. évf. 8. sz. 125–126.
Gyöngyösi István: Hang + szín = építészet + társművészetek. — Magyar Építőművészet, 1971. 6. sz. 63.
Hajdú János: Nemzeti sikkert. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1971. Különszám, 17–18.
Hárs Éva: A pécsi képzőművészet kistükre. I–XI. — Jelenkor, 1971. 14. évf. 1–11. sz. 93–96, 187–190, 283–287, 379–384, 475–480, 573–576, 765–768, 861–864, 957–960, 1053–1056. (Jenkei): A „Jelről”. — Dolgozók Lapja, 1971. szept. 26.
Juhász Antal: Ismerkedés a művészettel. — Rajztanítás, 1971. 13. évf. 6. sz. 17–31. Képpel.
Kárpáti Béla: Művészet a vallás szolgálatában. — Borsodi Szemle, 1971. 16. évf. 4. sz. 85–95.
Kiss István: Kongresszusi hozzászólás. — Művészet, 1971. 12. évf. 1. sz. 3–4.
Kós Károly: Kalotaszegi vállalkozás. — Korunk, 1971. 30. évf. 10. sz. 1501–1512.
Körmöczy Katalin: Paraszti és munkáséletmód emlékek a fővárosban. — Múzeumi Közlemények, 1971. 2. sz. 120–124.
László Gyula: A magyar művészetről. — Művészet, 1971. 12. évf. 2. sz. 3.
Lévai Júlia: Kérdések és kérdőjelek. (Egy művészetszociológiai felmérés tapasztalata.) — Valóság, 1971. 14. évf. 7. sz. 67–71.
Losonci Miklós: Amatőr művészek. — Művészet, 1971. 12. évf. 11. sz. 32–33.
Losonci Miklós: Képzőművésztünk időszerű kérdései. — Művészet, 1971. 12. évf. 7. sz. 32–38. Képpel.
Maksay László: A térábrázolás alakulása. — Művészet, 1971. 12. évf. 1. sz. 4–6. Képpel.
Miklós Pál: Új művek, régi viták. — Társadalmi Szemle, 1971. 26. évf. 5. sz. 89–93.
Miklós Pál: Hagyomány és Újdonság. — Társadalmi Szemle, 1971. 26. évf. 10. sz. 89–91.
NN: A modern művészet eredete. — Mezőgazdasági Dolgozó, 1971. szept. 25. okt. 9.
Muraközi Ágota: Szabolcs-Szatmár képzőművészei. — Alföld, 1971. 22. évf. 5. sz. 85–88.
Múzeumi kistükör. 5. a történelem mint Muzeológiai Ágazat. — Hajdú Bihari Napló, 1971. okt. 20.
Perehazy Károly: Arrabóniai napok. — Művészet, 1971. 12. évf. 10. sz. 16–17. Képpel.
Perjés Klára: Pécsi Műhely. — Életünk, 1971. 3. évf. 6. sz. 549–554. Képpel.
Pogány Ö. Gábor: Művészet, ifjúság. — Művészet, 1971. 12. évf. 12. sz. 3.
Rideg Gábor: Munka és képzőművészet. — Munka, 1971. okt.
Rideg Gábor: Művészek véleménye a szakszervezeti munkáról. — Népszava, 1971. febr. 21.
R. Gy.: Nincs modern művésztünk. — Népszabadság, 1971. aug. 14.
Rózsa Gyula: Szecessziós gyűjteményem. — Budapest, 1971. 9. évf. 11. sz. 22–25. Képpel.
Szabó György: Akarunk-e igazán közönséget. — Élet és Irodalom, 1971. 15. évf. 35. sz. 12.

- Szalai Imre:** Művészet az ellenállás korszakában. — Nagyvilág, 1971. 16. évf. 8. sz. 1245–1248.
P. Szűcs Julianna: A magyar neoavantgarde! — Új Írás, 1971. 11. évf. 8. sz. 126–128.
Telep Katalin: Kísérlet a képzőművészeti ismeretek terjesztésére. — Múzeumi Közlemények, 1971. 2. sz. 125–127.
Trencsényi László: Képek és szobrok Balassagyarmaton. — Művészet, 1971. 12. évf. 11. sz. 31–32. Képpel.
Vadas József: Új magyar avantgarde? — Új Írás, 1971. 11. évf. 5. sz. 93–101.
Varga Mihály: Gondolatok megyénk képzőművészetéről. — Petőfi Népe. (Kecskemét) 1971. szept. 26.
Világ színvonalú képzőművészet. (Interjú Pogány Ö. Gáborral) — Csongrád Megyei Hírlap, 1971. jún. 19.
Wagner István: Temesvári seregszemle. — Utunk, 1971. 26. évf. 3. sz. 11.
Zs. M.: Fiatal képzőművészeink francia szemmel. — Élet és Irodalom, 1971. 15. évf. 5. sz. 7.

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

- Aczél György:** Kulturális politikánk és a változó valóság. — Társadalmi Szemle, 1971. 26. évf. 11. sz. 3–17.
Aradi Nóra: Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetünkben. III. Kivégzés, börtön. — Művészet, 1971. 12. évf. 2. sz. 7–8. Képpel.
Aradi Nóra: Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben. IV. Olvasó munkás. — Művészet, 1971. 12. évf. 4. sz. 9–10. Képpel.
Aradi Nóra: Jel- és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben. V. Állatszimbolika. — Művészet, 1971. 12. évf. 6. sz. 15–17. Képpel.
Aradi Nóra: Hogyan találkozhat a képzőművészet a közönséggel? — Népművelés, 1971. 18. évf. 9. sz. 26–28.
A. P.: Művészetkritika és értékelés. — Társadalmi Szemle, 1971. 26. évf. 10. sz. 97–99.
at-: A giccs forrásairól. — Műgyűjtő, 1971. 3. évf. 2. sz. 56.
Batta János: A korszerűség kérdése a képzőművészetben. — Művészet, 1971. 12. évf. 3. sz. 3–4.
Bálványos Huba: „Még nem nagy az ember, De képzelet, hát szeretelen...” (Gondolatok a korszerű képzőművészetről.) — Világosság, 1971. 12. évf. 6. sz. 353–360.
Barkán György: Tevékenység, kommunikáció, képi jelentés. — Fotóművészet, 1971. 14. évf. 2. sz. 25–30.
Frank János: Giccs-e a kerti törpe? — Élet és Irodalom, 1971. 15. évf. 31. sz. 13.
Granasztói Pál: A városi környezet mint esztétikum. — Valóság, 1971. 14. évf. 4. sz. 11–21.
Gutter József: Kultúra, érték, ízlés. — Vasi Szemle, 1971. 25. évf. 2. sz. 190–201.
Hermann István: A holtpont játéka. Elidegenülés és modern művészet. — Világosság, 1971. 12. évf. 5. sz. 283–288.
Hoch István: Művészet és társadalom kölcsönhatása. — Művészet, 1971. 12. évf. 12. sz. 4–5. Képpel.
Kárpáti Béla: A giccs „esztétikájához”. — Borsodi Szemle, 1971. 16. évf. 3. sz. 73–82.
Koczogh Ákos: Esztétikum és minőség. — Ipari Művészet, 1971. 1. sz. 15–17.
M. Kondor Viktória: A struktúráról a strukturalizmusig. — Fotóművészet, 1971. 14. évf. 3. sz. 11–20.
Láncz Sándor: Van-e modern realista szintézis a mai magyar képzőművészetben? — Művészet, 1971. 12. évf. 12. sz. 6–10. Képpel.
Lengyel Györgyi: Ritmus a művészetben. I–II. — Népművészet, Házipar, 1971. 12. évf. 3. sz. 8–9, 5. sz. 8–9.
Lippenszky István: Képolvasási képesség és képzőművészeti ízlés. — Baranyai Művelődés, 1971. 4. sz. 88–89.
Lovas István: W. Heisenberg a szépről és a harmóniáról. — Egy fizikus megjegyzései. — Világosság, 1971. 12. évf. 12. sz. 747–48.
Major Máté: A „szintézis” kérdése — ma. — Forrás, 1971. 5. sz. 73–75.
Maksay László: A korszerű művészetszemlélet alapjai. — Rajztanítás, 1971. 13. évf. 5. sz. 16–20.
Maksay László: A műalkotás-elemzés módszerei. — Rajztanítás, 1971. 13. évf. 6. sz. 14–15.
Maksay László: Művészet-e a computer művészet? — Kortárs, 1971. 15. évf. 2. sz. 329–332.
NN: A közízlésről. — Műgyűjtő, 1971. 3. évf. 2. sz. 21.
NN: Társadalmi és művészi érték szerint. — A X. kongresszus iránymutatása. — Művészet, 1971. 12. évf. 4. sz. 3–4.
Poszler György: Az alkotás művészetétől a műélvezés művészetéig. — Népművelés, 1971. 18. évf. 10. sz. 3–6.
Rácz Győző: Művészet és világnézet. — Utunk, 1971. 26. évf. 31. sz. 1–4.
Szabolcsi Miklós: Jel és kiáltás. (Az irodalmi és művészeti avantgarde mint nemzetközi áramlat.) — Gondolat, 1971.
Szántó Miklós: Közízlés, érték, műélvezet. — Népművelés, 1971. 18. évf. 1. sz. 30–31.

Szemiotikai Szimpózium. (Rend.: Összehasonlító Művészetelméleti Munkabizottság. 1971. május) — Valóság. 1971. 14. évf. 10. sz. 30–35.

Szigeti József: Kép és jelentés (adekvát és inadekvát) viszonya a műalkotásban. — Kritika. 1971. 8. évf. 7. sz. 2–15.

Szilágyi Gábor: A vizuális közlés szemiotológiája. II–III. — Fotóművészet. 1971. 14. évf. 1. sz. 7–14, 2. sz. 35–40.

Tápai Antal: Adalékok a munka esztétikai kategóriáihoz. IV. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 26–29.

Vinkler László: A művészeti alkotások szemléletének elvi szempontjai és módszertani problémái. — A Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. 1971. 1. rész.

Vitányi Iván: A művészi világkép szerkezete. — Élet és Tudomány. 1971. 25. évf. 33. sz. 1568–1572.

Vitányi Iván: Hasonlóság és művészet. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 24. sz. 1140–1142.

Vitányi Iván: A művészet funkciója. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 25. sz. 1187–1191.

Vitányi Iván: A magatartásformák szembesítése. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 26. sz. 1230–1231.

Vitányi Iván: Művészet – alkotás – tudomány. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 27. sz. 1284–1286.

Vitányi Iván: A művészi tükrözésmód problémái. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 29. sz. 1378–1382.

Vitányi Iván: Két tükrözésmód egysége. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 30. sz. 1428–1430.

Vitányi Iván: Rend és változatosság a festészetben. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 32. sz. 1524–1527.

Vitányi Iván: A szemlélet esztétikai jelentősége. — Valóság. 1971. 14. évf. 2. sz. 58–66.

IKONOGRÁFIA

Aradi, Nóra: Iconologie Research of Socialist Fine Arts. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 103–126.

Szirmai Krisztina: A római eredetű újabb ábrázolása Pannóniában. — Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 259–263.

Somogyi Árpád: Pesti görög festő arcképe Ypsilanti szabadsághősről. — Budapest. 1971. 9. évf. 11. sz. 38.

Tandí Lajos: SZARVASCAPÁSON; Bartók Cantata Profanaja a képzőművészetben. — Délmagyarország. 1971. nov. 14.

Zsugán István: Fénykép a múzeumban. III. (A Petőfi Irodalmi Múzeum a magyar irodalom arcképcsarnoka.) — Fotóművészet. 1971. 14. évf. 1. sz. 19–22.

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

Aknai Tamás: A szintézis közelében. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 7. sz. 1081–1083.

Aradi Nóra: „A szocialista képzőművészet története” c. akadémiai doktori értekezésének vitája. Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 1. sz. 47–50.

Beke László: Magyar nem-ábrázoló művészet. I–II. — Kritika. 1971. 8. évf. 1. sz. 16–22, 7. sz. 24–28.

Bitay Ilona: A reneszánszkutatás reneszánsza. — Korunk. 1971. 30. évf. 9. sz. 1395–1402.

Csorba Géza: A jelenkor. Bp. 1971. Minerva, — Képzőművészeti Alap. 58 l., ill. — 16 cm. (A magyar művészettörténet. 10.)

Galambos Ferenc: Képzőművészeti élet a bécsi magyar emigrációban. (1919–1928) — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 1. sz. 1–10.

Koroknay Gyula: Nyíregyháza művészettörténeti emlékei. Nyíregyháza. 1971. Szabolcs Megyei Lapkiadó. Nyírségi Ny. 99 l., ill. — 20 × 21 cm.

Körner Éva: Szentendre és a kelet-európai avantgarde. — Valóság. 1971. 14. évf. 2. sz. 78–89.

Lyka Károly: Kis könyv a művészetről. (7. kiad.) Bp. 1971. Corvina, Athenaeum Ny. 133 l., 52 t. — 21 cm.

Mácsa János: A konstruktivizmusról. — Kritika. 1971. 8. évf. 7. sz. 40–46.

Moldován Domokos: Paraszt és naiv művészek. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 34. sz. 12.

Murádin Jenő: Collegium Artificum Transylvanicorum. — Az erdélyi képzőművészet két világháború közötti történetéből. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 16–18. Képpel.

Németh Lajos: Szimbolista és szürrealista törekvések a magyar képzőművészetben. — Kritika. 1971. 8. évf. 10. sz. 17–22. Képpel.

Németh Lajos: Realista törekvések a kortárs magyar képzőművészetben. — Kritika. 1971. 8. évf. 2. sz. 21–25. Képpel.

NN.: A szecesszióról. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 20–23.

Prokopp Mária: A XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus. Budapest. 1969. szept. 15–20. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 1. sz. 38–46.

Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó. Akadémiai Ny. 90 l., 12 t. — 24 cm. (Művészettörténeti füzetek. 3.)

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

Az 1970. év régészeti kutatásai. (Szerk. Sz. Burger Alice) Bp. 1971. MNM Házi soksz. 113 l., lt. — 20 cm.

Banner János: A tiszai kultúra díszítőművészetéhez. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1971/1. 239–262. Képpel, német kivonattal.

Bíró Endre: Ipari tervezés, — régészeti leletmentés Komárom megyében. — Népművelés. 1971. 18. évf. 3. sz. 21–22.

Bóna István: A népvándorlás kora Fejér megyében. Székesfehérvár. 1971. Fejér m. Ny. 94 l., ill. — 27 cm.

Goldmann Antal György—Szénászy Júlia: Megjegyzések a vatyai kultúra dél-alföldi kapcsolataihoz. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1971/1. 263–273. Képpel, német kivonattal.

Horváth István: Középkori régészeti kutatások Esztergom környékén. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 86–91.

Kemenczei Véghe Katalin: Honfoglalás és kora Árpád-kori régészeti emlékek. — Borsodi Szemle. 1971. 16. évf. 3. sz. 60–65.

Körök József: Új régészeti feltárások, leletek. — Népművelés. 1971. 18. évf. 8. sz. 23–25.

Kőhegyi Mihály: Hun kori edények Jászárokszállásról. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1971/1. 275–280. Képpel, német kivonattal.

Makkay János: Újkőkori rajzok, szobrok Sukorón. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 4. sz. 152–154.

Németh Ferenc: Avar fejedelemei a homokbányában. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 13. sz. 611–614.

Párducz Mihály: Sarmatians from the Danube Basin in Roman Britain. — The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 43. sz. 187–190.

Sobók Ferenc: Néma sírok, beszédes kövek. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 22–23.

Sobók Ferenc: Fenekpuszta. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 15–17.

Tóth István: A fertőrákosi Mithraeum. I–II. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 214–226, 4. sz. 322–334.

Trogmayer Ottó: Ásatások Pusztaszeren. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 12. sz. 546–549.

FORRÁSKIADVÁNYOK

Acta cassae parochorum. Egyházmegyéek szerint besorolt iratok. Művészettörténeti adatok. 1733–1779. 3. füzet. Székesfehérvári, Kalocsai, Csanádi és Győri Egyházmegye. (Gyűjt. Sprenger Mária. Sajtó alá rend. Sprenger Mária, Bónisné, Wallon Emma. Szerk. és bev.: Henszlmann Lilla.) Bp. 1971. MTA KESZ. soksz. 320 l., — 29 cm. (A MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának forráskiadványai. 7.)

Bárdosi János: Dr. Csatkai Endre levelei. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 4. sz. 573–578.

Borsos Miklós: Visszanéztem felútamból. Bp. 1971. Szépirod. K. Kner Ny. 351 l., 16 t. — 21 cm. (Műhely)

Egri Mária: Ismeretlen Molnár Ferenc levelek. — Finta Sándor kapcsolata a nagy íróval. — Szolnok Megyei Hírlap. 1971. okt. 17.

Elekfy Jenőné: Tizenégy nyár Zebegényben. A Szőnyi István Emlékmúzeum Baráti Kör Kiadása. 1971.

Források Budapest múltjából. 1. Források Buda, Pest és Óbuda történetéhez. 1686–1873. (Szerk.: Bácskai Vera) Bp. 1971. 331 l.

Granasztói Pál: Itthon élt. Bp. 1971. Szépirod. K. 344 l., — 19 cm.

H. B.: Előkerült a Léda-féle Ady kép. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 20–21. Képpel.

Horváth Béla: Legálázatosabb kérelemmel. — Egy Egry levélről — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 28.

Horváth József: Életem útja. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 239–249.

Kondor Béla: Boldogságtöredék. Versek és rajzok. (Ill. a szerző.) Bp. 1971. Szépirod. K. Kner Ny. 126 l., 1 t. — 24 cm.

Kőhegyi Mihály: Rómer Flóris levelei az Országos Széchényi Könyvtárban. — Arrabona. 1971. 13. k. Győr. 275–293.

Murádin Jenő: Levelek egy művészbárátságról. (Szőnyi István — Pászky Jenő) — Utunk. 1971. 26. évf. 50. sz. 6–7.

Szántó Pirokska: Életemből. — Vigilia. 1971. 36. évf. 5. sz. 325–330.

Szántó Pirokskával beszélget Hegyi Béla. — Vigilia. 1971. 36. évf. 5. sz. 331–338.

Szolnay Sándor leveleiből. — Enyedről Kolozsvárra. (Közl.: Banner Zoltán.) — Utunk. 1971. 26. évf. 27. sz. 6–7 és 10.

Takáts Gyula: Huszonnyolc Rippl Rónai levél. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 7–8. sz. 673–686.

Vértes Marcell: Vértes variété. (Visszaemlékezések.) Bp. 1971. Képzőművészeti Alap. Kossuth Ny. 353 l., — 24 cm.

SEGÉDTUDOMÁNYOK

Bodri Ferenc: Jegyzet Rónai Dénes portréihez. — Fotóművészet. 1971. 14. évf. 1. sz. 15–18.

Csóka J. Lajos: A román kor kialakulása és a bencések. — Vigilia. 1971. 36. évf. 3. sz. 153–157.

Erdélyi István: Mongóliában a hunok nyomában. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 40. sz. 1875–1880.
Hettyéssy István: A kermáni kastély és uradalom leírása, 1713-ban. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 131–134.
Hoppál Mihály: Szemiotikai kutatások Magyarországon. — Fotóművészet. 1971. 14. évf. 2. sz. 9–18.
Jankovics József: Bethlen Miklósról vonatkozó adatok Bethlen Mihály útinaplójában. — Irodalomtörténeti Közlemények. 1971. 75. évf. 3. sz. 341–348.
Kubinyi András: A budai német patriciátus társadalmi helyzete családi összeköttetések tükrében. — Levéltári Közlemények. 1971. 42. évf. 2. sz. 203–270.
Lukács György: A romantikáról. Előszó műveinek német nyelvű kiadásához 6. kötetéhez. — Valóság. 1971. 14. évf. 2. sz. 54–57.
Pomogáts Béla: A magyar avantgarde dokumentumai között. — Jegyzetek egy mozgalom történetéhez és doktrínájához. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 11. sz. 1030–1039, 12. sz. 1119–1129.
Szabó György: Kalandozás az avantgarde körül. — Új Írás. 1971. 11. évf. 10. sz. 97–101.
Szabolcsi Miklós: Modern módszerek a műelemzésben. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 9. sz. 823–831.
Zolnay László: Vadászatok a régi Magyarországon. Bp. 1971. Natura, Franklin Ny. 271 l., ill. — 26 cm.
Weber Antal: A magyar romantika jellegéről. — Irodalomtörténet. 1971. 53. évf. 4. sz. 839–855.

ESZTÉTÁK, MŰVÉSZETTÖRTÉNESEK, NÉPRAJZKUTATÓK, RÉGÉSZEK

Dévényi Iván: Bölöni György a művészeti író. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 20.
Dévényi Iván: Bálint Aladár. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 5–6. sz. 574–576.
Dévényi Iván: Lyka Károly. — Kortársaink. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 3–4. sz. 351–355.
Gál István: Jegyzetek Fülep Lajosról. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 3. sz. 226–228.
Környei Attila: A helytörténész Csatai Endre. I–II. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 59–75.; 2. sz. 145.
Lukács György: Leo Popper, ein Nachruf. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 5.
Molnár Gál Péter: Miért szeretem Bálint Lajost? — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 39. sz. 12.
Szabó T. Attila: Xantus János hagyatéka. — Korunk. 1971. 30. évf. 9. sz. 1413–1418.
Sztojka László: Malonyay Dezső a műtörténész és néprajzíró. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 27.
Timár Árpád: Popper Leo elfelejtett Lukács-ismertetése. — Irodalomtörténet. 1971. 53. évf. 4. sz. 967–972.
Tolnay, Charles: Leo Popper und die Kunstgeschichte. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 3–4.

ÉPÍTÉSZET

Régi

Alapffy Attila: Pannonhalma. (Fotóalbum) (Bev. Dávid Katalin) 2. kiad. Bp. 1971. Athenaeum Ny. 29 l., 55 t. — 23 × 20 cm.
Andrássy András: A csengeri református műemléktemplom. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 13. Képpel.
Barkóczi Péter: Rákóczi u. 5–7–9. — Budapest. 1971. 9. évf. 8. sz. 34–35. Képpel.
Bende Lajos: A török kori magyar végvárakról. — Hadtörténelmi Közlemények. 1971. 18. évf. 3. sz. 501–527.
Bibó István: A pesti Megyeháza lakóépületének építése. — Műemlék-védelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 218–222. Képpel.
Bors Lajos: Adalékok a szigetvári Szulejmán-féle Dzsámi történetéhez. — Baranyai Művelődés. 1971. 3. sz. 109–112.
Borsos Lajosné: Egy dunántúli rokokó kápolna. (Csárdapuszta) — Műemlék-védelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 25–27. Képpel.
Czagány István: A Sándor palota. — Budapest. 1971. 9. évf. 2. sz. 48–49. Képpel.
Czagány István: Egy budavári ház története. (I. Úri u. 8.) — Budapest. 1971. 9. évf. 10. sz. 48–49. Képpel.
Dercsényi Dezső: Ják. Szombathely. 1971. Egyetemi Ny. 79 l., ill. — 17 cm.
Détshy Mihály: I. Rákóczy György fundálói. — Építés és Építéstudomány. 1971. III. k. 4. sz. 348–378.
Dragovits Tamás: Gótikus téglatemplom Egerváron. — Műemlék-védelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 7–13. Képpel.
Éri István: Nagyvázsony. 3. kiad. Veszprém. 1971. Athenaeum Ny. Bp. 69 l., ill. — 21 cm. (Veszprém megyei műemlékek.)
Ferenczi Géza–*Ferenczi István*: A varsági Tartód vára és történelmi jelentősége. — Korunk. 1971. 30. évf. 8. sz. 1138–1146.
Gábor István: Egy régi épület új élete. Fővámház. — Budapest. 1971. 9. évf. 11. sz. 16–19. Képpel.
Gábor István: Egy régi épület új arca. MTA. — Budapest. 1971. 9. évf. 7. sz. 15–18. Képpel.

Gerő László: A Pálócziak szerednői és sárospataki lakótornya. — Műemlék-védelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 162–168.
Gervers-Molnár Vera: A sárospataki Bokályos ház. — Folia Archaeologica. XXII. k. 183–217. Képpel, angol kivonattal.
Holl Imre: Sopron középkori városfalai. III. — Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 1. sz. 24–44. Képpel, francia kivonattal.
Kaposvári Gyula: A szolnoki vár kialakulása és nyomai a mai városképen. — Jászok. 1971. 17. évf. 1–2. sz. 81–94.
Károlyi Antal: A zseneyi Sennyei udvarház. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 443–456.
Kelemen Ferenc: A makói városi tanácsház. Makó. 1971. Szegedi Ny. 19 l., ill. — 24 cm.
É. Kiss Sándor: A hajdúhadházi „Ócska” templom. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1969–1970. Debrecen. 1971. 493–504.
Kovács András: Az alvinci kastély. — Korunk. 1971. 30. évf. 8. sz. 1169–1173.
Loránt Odön: Napsugaras kapuk Sopronban. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 2. sz. 170–175.
Marosi Ernő: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom építéstörténetéhez. III. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 4. sz. 261–291. Képpel.
Mojzer Miklós: Torony, kupola, kolonnád. Bp. 1971. Akad. K. Akad. Ny. 78 l., 14 t. — 24 cm. (Művészettörténeti füzetek. 1.)
Molnár József: A hazai török imafülkék szerkezeti vizsgálata. — Műemlék-védelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 199–203. Képpel.
NN.: Barokk műemlék: Az Egyetemi templom és rendház. — Budapest. 1971. 9. évf. 6. sz. 23–25. Képpel.
NN.: A ferenciek barokk temploma. — Budapest. 1971. 9. évf. 8. sz. 23–25. Képpel.
Ónodi Éva: A budai ferences rendház. — Budapest. 1971. 9. évf. 9. sz. 36–37. Képpel.
Rados Jenő: Magyar építéstudomány. 2. bőv. kiad. Bp. 1971. Műszaki K. Révai Ny. 506 l., ill. — 24 × 22 cm.
Schramm Ferenc: Építészeti ábrázolások a XVIII. század végéről. — Ethnographia. 1971. 82. évf. 3. sz. 422–424.
Sill Ferenc: A szombathelyi vár épületei és épületrészei a XVI–XVIII. században. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 436–442.
Sugár István: Az egri bazilika. Bp. 1971. Képzőművészeti Alap, Kossuth Ny. 75 l., ill. — 17 cm.
Szentkirályi Zoltán: Adatok a magyar építész-képzés történetéhez. — Építés–Építéstudomány. 1971. III. k. 4. sz. 439–465.
Cs. Tompos Erzsébet–*Zádor Mihály*–*Sóder Lajos*: Középkor. Az építészet története 2. Bp. 1971. Tankönyvki., Kossuth Ny. 651 l., ill. — 22 × 24 cm.
Tóth Imre: Alpár Ignác Láng gyári épülettervei. — Budapest. 1971. 9. évf. 6. sz. 34–35. Képpel.
V. E.: A Mátyás-templom nyolcadik évszázada. — Budapest. 1971. 9. évf. 12. sz. 23–25. Képpel.
Voit Pál: Az egri minorita templom. Bp. 1971. Pannónia, Athenaeum Ny. 47 l., ill. — 20 cm.
Winkler Gábor: A Lenck család mauzóleuma a soproni evangélikus temetőben. (1887) — Műemlék-védelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 34–36. Képpel.
Zolnay László: Budai gótikus kútjaink sorsa. — Budapest. 1971. 9. évf. 12. sz. 46. Képpel.

Új

Borsos László: Feszl Frigyes. 1821–1884. — Magyar Építőművészet. 1971. 6. sz. 52–53.
Czagány István: A „Mathias Rex” szálloda kérdéséhez. — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 6–8. Képpel.
Császár László: Korai ipari jellegű építészeti néhány kérdése. — Műemlék-védelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 1–6. Képpel.
Ernyei Gyula: Gábril Frigyes. — Ipari Művészet. 1971/2. 27–28. Képpel.
Ézsiasz Nikó: Vecsey Imre vándorútja és munkássága. — Építés–Építéstudomány. 1971. III. k. 4. sz. 419–438. Képpel.
Frank János: Fekete Györgynél. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 49. sz. 12.
Frank János: Kosztantinidisz Iraklisznál. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 9. sz. 12.
Frank János: Gergely Istvánnál. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 5. sz. 12.
Gábor István: Egy régi épület új arca. A Fészek Művészklub. — Budapest. 1971. 9. évf. 9. sz. 18–20. Képpel.
Gábor István: Egy régi épület új arca. A Magyar Zeneművészek Háza. — Budapest. 1971. 9. évf. 5. sz. 23–25. Képpel.
Gábor István: Egy régi épület új arca. ELTE Bölcs. Kar. — Budapest. 1971. 9. évf. 3. sz. 10–12. Képpel.
Halász Dezső: Adatok a Lechner családról. — Építés–Építéstudomány. 1971. III. k. 4. sz. 467–470.
Hoffmann Tamás: Építészeti kultúrák és a hagyományok. — Valóság. 1971. 14. évf. 10. sz. 1–11.
Ifj. Horváth Béla: Emberi léptékek. Belsőépítézet Miskolcon és a megyében. — Déli Hírlap. 1971. márc. 1.
Koczogh Ákos: Fekete György. — Ipari Művészet. 1971/2. 24–26. Képpel.
Koczogh Ákos: Belsőépítészeti helyzet. — Ipari Művészet. 1971/2. 5–10. Képpel.

Koczogh Ákos: Beszélgetés Horváth Lajossal. — Fotóművészet. 1971. 14. évf. 1. sz. 27–30. Képpel.
Fekete Judit: Beszélgetés Németh Istvánnal. — Ipari Művészet. 1971/2. 21–23.
Id. Kotsis Iván: Emlékezés Hudecz Lászlóra. — Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 56–58.
Major Máté: Építészet—belsőépítészet. — Ipari Művészet. 1971/2. 3–4.
Major Máté: „Szabad alaprajz” — „Szabad homlokzat”. — Valóság. 1971. 14. évf. 10. sz. 12–15.
NN.: Az Országház. — Budapest. 1971. 9. évf. 1. sz. 23–25. Képpel.
Rados Jenő: Emlékezés Borbíró Virgilre. — Magyar Építőművészet. 1971. 6. sz. 51.
Székely András: Építészetünk Jáktól Salgótarjánig. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. Különszám. 27–30.
Szij Résző: Tetszetősség-praktikum. — Ipari Művészet. 1971/2. 12–13.
Tóth Sándor: Gondolatok építészetünk társadalmi szerepéről. — Borsodi Szemle. 1971. 16. évf. 3. sz. 84–89.
Tüskés Tibor: Lechner Ödön és Pártos György terve a pécsi Nemzeti Színház felépítésére. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 9. sz. 813–815.

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS HELYTÖRTÉNET

Általános

Bácskai Vera: A mezővárosok kialakulásának történelmi folyamata. — Városépítés. 1971. 3. sz. 11–13.
Berczik András: Városépítés és közlekedés kölcsönös alkalmazkodásának néhány gyakorlati kérdése történelmi városközpontokban. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 193–199.
Bogyirka Emil: Külvárosból világvárosi negyed. — Budapest. 1971. 9. évf. 10. sz. 34–36. Képpel.
Fogarassy László: Bevezetés a burgenlandi kérdés forrásaiba és irodalmába. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 138–145.
Gerő László: Történelmi városrészek. Bp. 1971. Műszaki Kiadó. Révai Ny. 237 l., — 20 × 17 cm.
Gerő László: Protected Urban Areas. — The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 44. sz. 162–167.
Kathy Imre: Fotók a faluépítésről. — Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 48–51.
Knézy Judit: Útmutató a település, népi építkezés és a népi lakáskultúra kutatásához. Kaposvár. 1971. Megyei Könyvtár. Soksz. 29 l., 8 t. — 20 cm. (A somogyi gyűjtemény füzetek. 4.)
Vámbergy Gusztáv: Fekete város—fehér asszony. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 18. sz. 837–842.
Varga Domokos: Erdők, városok. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. Különszám. 19–22.
Várkonyi Imre: A múzeum, a levéltár és a könyvtár együttműködése a helytörténeti munkában. — Népművelés. 1971. 18. évf. 10. sz. 12–14.

BUDAPEST

Budapest helytörténeti kézikönyve. (Szerk.: Gerelyes Ede) Bp. 1971. Stat. Kiadó. Soksz. 178 l., — 24 cm.
Czagány István: A Kapisztrán tér beépítéséhez. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 12–13.
Czagány István: A Pollack Mihály tér védelmében. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 13–14.
Gál Éva: Kétszáz éves a Krisztinaváros. I–III. — Budapest. 1971. 9. évf. 2. sz. 20–22.; 3. sz. 18–20.; 4. sz. 20–22. Képpel.
Gerő Győző: A török uralom kezdete. — Budapest. 1971. 9. évf. 4. sz. 39–41.
Gerő Győző: Buda az „iszlám védőbástya”. — Budapest. 1971. 9. évf. 5. sz. 37–39. Képpel.
Gerő Győző: A török városkép kialakulása. — Budapest. 1971. 9. évf. 6. sz. 36–39. Képpel.
Gerő Győző: Ipar, kereskedelem, mindennapi élet török-Budán. — Budapest. 1971. 9. évf. 7. sz. 40–42. Képpel.
Granasztói Pál—Czeizling Lajos: Budapest egy építész szemével. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 241 l., — 24 × 20 cm.
Granasztói Pál: A Belváros egykor és ma. — Budapest. 1971. 9. évf. 12. sz. 8–11. Képpel.
Nagy Lajos: A budai vár topográfiája a XVII. század végén. — Tanulmányok Budapest múltjából. 18. k. 1971. 81–119. Képpel, német kivonattal.
Polonyi Károly: Az újjáéledő Dunakorzó. — Budapest. 1971. 9. évf. 8. sz. 6–8. Képpel.
Rudnai Lóránt: A Március 15. tér. — Budapest. 1971. 9. évf. 8. sz. 20–22. Képpel.
Végh Gusztáv: Tabán képei. (Bev. Perekázy Károly) Bp. 1971. Képzőművészeti Alap, Kossuth Ny. 32 l., 20 t. — 20 cm.
Vértesy Miklós: Búcsú Pest-Budán és Budapest. — Budapest. 1971. 9. évf. 11. sz. 42–43. Képpel.
Zolnay László: Búcsú a középkor Budájától. — Budapest. 1971. 9. évf. 1. sz. 37–39. Képpel.

Zolnay László: Mohács után. — Budapest. 1971. 9. évf. 2. sz. 39–41. Képpel.
Zolnay László: Másfél zavaros évtized Buda életében. (1526–1541) — Budapest. 1971. 9. évf. 3. sz. 39–41. Képpel.
Zolnay László: Buda felszabadítása. — Budapest. 1971. 9. évf. 8. sz. 39–41. Képpel.
Zolnay László: Buda és Pest első felszabadítása. — Budapest. 1971. 9. évf. 9. sz. 38–40. Képpel.
Zolnay László: Élet a romok alatt. (XVI. sz.) — Budapest. 1971. 9. évf. 10. sz. 37–41. Képpel.
Zolnay László: Egy város gyermekbetegségei. (XVII.) — Budapest. 1971. 9. évf. 11. sz. 39–41. Képpel.
Zolnay László: Az új honalapítók. (XVIII–XIX.) — Budapest. 1971. 9. évf. 12. sz. 39–41. Képpel.

GYŐR

Csernitzky Gyula: A 700 éves város. — Városépítés. 1971. 4. sz. 5.
Hamar Imre: A győri városközpont. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 21–22. Képpel.
Lengyel Alfréd: Győr története. — Városépítés. 1971. 4. sz. 7–10.
Tomaj Ferenc: Győr utcái és terei. — Arrabona. 13. 1971. Győr. 295–311. Képpel, német kivonattal.
Vörös Károly: Városépítés Győrben a dualizmus korában. — Arrabona. 13. Győr. 1971. 349–387. Képpel, német kivonattal.

HOLLÓKŐ

Komjáthy Attila: A hollókői modulator. — Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 44–47. Képpel.

KALOCSA

Antalfy Gyula: A solti síkság városa: Kalocsa. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 28. sz. 1316–1322.

KISKUNFÉLEGYHÁZA

Korbonits Dezsőné: Gondolatok Kiskunfélegyháza városrendezési problémáiról. — Városépítés. 1971. 3. sz. 20–21.

MAKÓ

Hamvas István: Egy délalföldi magyar város. — Vigilia. 1971. 36. évf. 6. sz. 386–391.

NYÍREGYHÁZA

Németh Péter: Ezeréves megyeközpont Szabolcsban. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. 1. sz. 34.

PÁPA

Heitler László: Régi pápai képeslapok. Pápa. 1971. M. Hirdető. Vasm. Ny. 50 l. — 17 cm.

SOPRON

Csatkai Endre: Sopron. (Szerk. és sajtó alá rend. Dávid Ferenc) Bp. 1971. Képzőművészeti Alap. Kossuth Ny. 157 l. — 27 cm.

TATA

B. Szalmári Sarolta: Fejezetek Tata középkori történetéből. — Új Forrás. 1971. 3. évf. 1. sz. 66–71.

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELME

Bíró Endre: Tata műemlékei és a város jövője. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 74–76. Képpel.
Borkayné Kállai Ilona: Komárom megye műemléki helyzete. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 68–73. Képpel.
Borsi Darázs József: A déli Balaton-part műemlékei. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 63–64.
Egyházi épületek és műtárgyak gondozása. (Szerk. Levárdy F., Arató M.) Bp. 1971. Képzőművészeti Alap K. Révai Ny. 175 l., 55 t. — 25 cm.
Erdei Ferenc: A tatai vár helyreállítása. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 80–82.
L. Gál Éva: Építészeti emlékek a budai hegyekben. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 28–34. Képpel.
INTERNATIONALES BURGEN INSTITUT (IBI) Tudományos Tanácsa X. ülése Budapest. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf.

1. sz. 48–51. — IX. ülés. Bajorország. — Ism.: Gecsey István. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 250–253.

Karczag László: Jelentős műemlékvédelmi munkálatok a 725 éves Bártfán. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 55.

Komjáthy Attila: Magyar műemlékek. — Magyar Építőművészet. 1971. 2. sz. 50–51. Képpel.

Koppány Tibor: Az esztergomi vármúzeum beépítési terve. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 82–85.

Körmendy József: Fa és sövénytemplomok a Veszprémi Egyházmegye területén a XVIII. században. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 53–83. Képpel, német, francia, orosz kivonattal.

Kriszt György: Beszámoló a műemléki albizottságok VI. orsz. értekezletéről. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 80–88.

Kroszner László: A műemlékvédelem gondjai Komárom megyében. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 65–67. Képpel.

LAKÓ- és középületek felújítása c. ankét. Esztergom, Technika Háza. 1970. okt. 14–15. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 52–54.

A MAGYAR MŰEMLEKVÉDELEM 25 éve c. tud. ülés. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 46–48.

Merényi Ferenc: A műemlékvédelmi tevékenység a szakirodalom tükrében. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 148–150.

Merényi Ferenc: Tájékoztató a magyar műemlékvédelemről. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 31–41.

A MŰEMLEKÉKI albizottságok VI. Országos Értekezlete. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 174–180.

Nagypál Judit: A karcsai református templom helyreállításának rövid története. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 204–210. Képpel.

PEST MEGYE MŰEMLEKJEGYZÉKE. OMF. Bp. 1971. Házi soksz. 80 l., — 23 cm.

Prohászka Béla: Műemléki tevékenység a megyei építésügyi hatóság szemszögéből. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 92–96.

Sápi Lajos: A hortobágyi műemlékei. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1969–70. Debrecen. 1971. 505–524.

Sedlmayr János: Soproni műemléklakóházak kutatásának és helyreállításának kérdései. — Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 50–54.

Szalmári Sarolta: A tatari vár feltárása. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 76–80. Képpel.

Szuly Gyula: A műemlék ne legyen túl fiatal! — Budapest. 1971. 9. évf. 11. sz. 34.

Tóth István: Pusztuló műemlékek. — A fertőrákosi mithraeum. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 235–238.

Vas József: Tévedések egy műemlék körül. (Szentendre plébánia-templom.) — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 14–15.

VAS MEGYE MŰEMLEKJEGYZÉKE. OMF. Bp. 1971. ÉTK. házi soksz. 77 l., — 24 cm.

Zákonyi Ferenc: Újabb adatok egyes balatonfüredi műemlékekhez. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 158–162. Képpel.

Zolnay László: Magyarország legnagyobb kolostorromja a budai hegyekben. — Budapest. 1971. 9. évf. 5. sz. 34–36. Képpel.

KERTMŰVÉSZET

Balogh András: A Kert művészete. Bp. 1971. Corvina, Egyetemi Ny. 44 l., ill. — 21 × 23 cm. (Műhelytitkok)

Csorna Antal: Körös vidéki kastélykertek. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 211–217. Képpel.

Kósa László: Virágokertek Magyarországon. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 37. sz. 1760–1764.

Orsi Károly: Az elmúlt 10 év kertépítési eredményei a műemlékvédelemben. — Magyar történelmi kertek megyénként. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 129–147. Képpel.

Radó Dezső: A városi parkok funkcióváltozása. — Városépítés. 1971. 4. sz. 25–26.

SZOBRÁSZAT

Régi

Kiss András—Murádin Jenő: Váradi emlékek között. (Ferenczy István Rhédey síremléke.) — Utunk. 1971. 26. évf. 6. sz. 6–7.

Marosi Ernő: Einige stilistische Probleme der Inkustrationen von Gran. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 171–229. Képpel.

Németh Lajos: Izso Miklós. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 36. sz. 1702–1706.

Szövényi István: A községi Jurisich téri Mária szobor története. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 4. sz. 549–554.

Új

At: Emlékművek, diszkrét. (A centenárius évében keletkezett szobrok.) — Esti Hírlap. 1971. nov. 10.

Banner Zoltán: Szabad idejében szobrászkodik. (Ifjú József, Deák

Balázs Tibor) — Utunk. 1971. 26. évf. 37. sz. 10.

Beke László: Van-e mai magyar szobrászat? — Kritika. 1971. 8. évf. 11–12. sz. 44–48. Képpel.

D. J.: Vásárhelyi szobrai a Virág utcai óvodában. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. júl. 22.

Kabay Béla: Fehér kő faragói. — Utunk. 1971. 26. évf. 7. sz. 11.

Nyíri Lili: Munkásszobrászat indulása Diósgyőr vasgyárban a felszabadulás után. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. X. 1971. 367–381. Német kivonattal.

Ordas István: Szekszárdi szobrok. — Népiújság. (Tolna.) 1971. febr. 14.

Riha Margit: Az arcképszobrászat műhelyében. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 3. sz. 118–123.

Rózsa Gyula: Mesterek a téren. — Budapest. 1971. 9. évf. 10. sz. 22–25. Képpel.

Somogyi József: A fehérvári emlékművita néhány tanulsága. — Magyar Nemzet. 1971. szept. 28.

Várakozó szobrok. (A felállítandó új köztéri szoborról.) — Fejérmegyei Hírlap. 1971. jan. 22.

BALOGH PÉTER

Lőrinczi László: Bronz és fa. — Utunk. 1971. 26. évf. 51. sz. 1.

Mezei József: A dalfarmától a himnuszig. — Utunk. 1971. 26. évf. 29. sz. 11.

BOKROS BIRMAN DEZSŐ

Kovalovszky Márta: Bokros Birman. Bp. 1971. Corvina, Kossuth Ny. 33 l., 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 64.)

BORICS PÁL

Pogány Ö. Gábor: Borics Pál emléke. — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 24–25. Képpel.

BORSOS MIKLÓS

Borsos Miklós: Szobrász a Balaton partján. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 5.

Balogh Elemér: Születésnap látogatás Borsos Miklósnál. — Napló. 1971. aug. 12.

Bodri Ferenc: Babits ház és emlékmű Esztergomban. — Új Forrás. 1971. 3. évf. 2. sz. 79–81.

Dévényi Iván: Borsos Miklós 65 éves. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 8. sz. 1275.

Hamar Imre: Borsos Miklós művészete. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 34–36. Képpel.

NN.: Borsos Miklós Hajnal c. balatonalmádi szobráról. — Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 25–29.

Rózsa Gyula: Alakok a művészparcellában. (Borsos Krúdy szobráról) — Népszabadság. 1971. jan. 17.

Szedő László: A fiatal Borsos. — Vigilia. 1971. 36. évf. 8. sz. 539–540.

CSIKY TIBOR

Frank János: Csiky Tibor. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 44–45. Képpel.

CSÓTI GÁBOR

Kuczka Péter: Fa és faragója. — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 36–37. Képpel.

EGYED EMMA

Heiller László: Sz. Egyed Emma munkáiról. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 28. Képpel.

FARKAS ALADÁR

Bojár Iván: „Harcolnak az életért. — Vietnam”. — Vas Népe. 1971. febr. 21.

FEKETE GYÖRGY

Pázmándi Margit: Éttermi fapasztika, Isis Szálló, Szombathely. — Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 30.

FEKETE JÁNOS

D. J.: Vásárhelyi szobrai. Fekete János: Pákásfiú. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. júl. 20.

FINTA SÁNDOR

Egri Mária: Finta Sándor művészi pályájának első szakasza. Emlékkönyv a Túrkevei Múzeum fennállásának huszadik évfordulójára. Túrkeve. 1971.

FÖLDES LENKE

Dévényi Iván: Földes Lenke 75 éves. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 17. Képpel.

GOLDMANN GYÖRGY

Soós Klára: Eddig ismeretlen Goldmann György szobormű. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 30. Képpel.

GÖTZ JÁNOS

Losonci Miklós: Götz János. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 47.

HAJDÚ ISTVÁN

Sik Csaba: Hajdú István művészete. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 12. sz. 1105–1107.

HARASZTY ISTVÁN

Majör Máté: Haraszty István mobilokat csinál. — Magyar Építőművészet. 1971. 6. sz. 56–57.

Solymár István: Haraszty István kinetikus szobrai. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 28–29. Képpel.

ILLÉS GYULA

Pázmándi Margit: Illés Gyula betonplasztikája. Isis Szálló. Szombathely. — Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 30.

JECZA PÉTER

Farkas Árpád: Szorongás nélkül. — Párbeszéd Jecza Péterrel szobrokról. — Utunk. 1971. 26. évf. 17. sz. 11.

KAMOTSAY ISTVÁN

Losonci Miklós: Pest megyei alkotások. — Pest Megyei Hírlap. 1971. nov. 19.
KEMÉNY JUDIT
Major Máté: Kemény Judit szobrász. — Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 55.
KERÉNYI JENŐ
NN.: Kerényi Jenő bronzkompozíciója. Hotel Auróra. Balatonalmádi. — Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 25–29.
Rózsa Gyula: Alakok a művésziparcellában. (Kerényi Csontváry szobráról) — Népszabadság. 1971. jan. 17.
KÓFALVI GYULA
B. Zs.: Kófalvi Gyula id. Kapoli Antal szobra. Balatonlelle. — Somogyi Néplap. 1971. aug. 8.
KRIVÁN FERENC
Almásy Gyula Béla: Kriván Ferenc, a szobrász. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. febr. 23.
KUTAS LÁSZLÓ
Losonci Miklós: Kutas László kibontakozása. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 26–27. Képpel.
LIGETI ERIKA
Losonci Miklós: Ligeti Erika művészete. — Kortárs. 1971. 15. évf. 5. sz. 827–828.
V. J.: Ligeti Erika: Ülő kislány. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 33. Képpel.
LIGETI MIKLÓS
Dévényi Iván: Ligeti Miklós száz éve született. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 20. Képpel.
MAKRISZ AGAMEMNON
Rózsa Gyula: Beszélgetés Makrisz Agamemnonnal. — Népszabadság. 1971. márc. 10.
MÉSZÁROS DEZSŐ
Losonci Miklós: Mészáros Dezső szobrai között. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 30–31. Képpel.
MESZLÉNYI ISTVÁN
NN.: Meszlényi István rézdomborítása. Szeged. Alabárdos Éterem. — Magyar Építőművészet. 1971. 5. sz. 32–33.
MISKEI LÁSZLÓ
NN.: Miskei László acélplasztikája. Bp. Kohó és Gépipari Minisztérium székháza. — Magyar Építőművészet. 1971. 4. sz. 20–24.
MUHAROS LAJOS
Pázmándi Margit: Muharos Lajos rézlemezdomborítása. Isis Szálló. Szombathely. — Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 30.
MEDGYESSY FERENC
Artner Tiadár: Medgyessy Ferenc emlékezete. — Északmagyarország. 1971. jan. 10.; Somogyi Néplap. 1971. jan. 9.; Szolnok Megyei Néplap. 1971. jan. 10.
Sz. Kürti Katalin: Medgyessy Ferenc és Debrecen. — Alföld. 1971. 22. évf. 1. sz. 93–94.
NN.: Medgyessy Ferenc Csokonai emlékműterve. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 43.
T. I.: Orvosból szobrász. — Déli Hírlap. 1971. jan. 9.
NÉMETH MIHÁLY
Bertalan Lajos: Szobrok, kövek, műhelymunka. — Életünk. 1971. 3. évf. 5. sz. 455–459.
OLCSAI KISS ZOLTÁN
Gesztai László: Olcsai Kiss Zoltán. — Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 8–10. Képpel.
PÁNDI KISS JÁNOS
Perehásy Károly: Pándi Kiss János. — Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 24–25. Képpel.
PÁTZAY PÁL
Bojár Iván: Pátzay Pál köszöntése. — Magyar Hírlap. 1971. szept. 17.
D. I.: Pátzay Pál 75 éves. — Vigilia. 1971. 36. évf. 9. sz. 639–640.
Gál György Sándor: Pátzay Pál. — Képes Újság. 1971. okt. 2.
Hamar Imre: A 75 éves Pátzay Pál köszöntése. — Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 33–35. Képpel.
Hamar Imre: Pátzay Pál 75 éves. — Somogyi Néplap. 1971. szept. 19.; Nógrád. 1971. szept. 18.; Napló. 1971. szept. 18.; Népiújság. 1971. szept. 19.
NN.: Pátzay Pál 75 éves. — Északmagyarország. 1971. szept. 17.
NN.: Sculptor Pál Pátzay at 75. — Daily News, Neuste Nachrichten. 1971. szept. 17.
Pogány O. Gábor: Pátzay Pál köszöntése. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 9. sz. 1434–1435.
Syposs Zoltán: Pátzay Pál Gyóni-szobra. — Köröstáj. 1971. febr. 21.
Tóth Ervin: Pátzay Pál: Felszabadulási emlékmű. — Hajdú Bihari Napló. 1971. febr. 28.
Tóth Ervin: Pátzay Pál: Kígyóölő. — Hajdú Bihari Napló. 1971. máj. 2.
RÉTFALVI SÁNDOR
Bükkösi László: Rétfalvi Sándor domborműve. — Dunántúli Napló. 1971. aug. 15.
RÓZSA PÉTER
Wolf Lajos: Új szobor Lábatlanon. — Dolgozók Lapja. 1971. dec. 28.
RUMI RAJKI ISTVÁN
Heckenast János: Rumi Rajki István szobrászművész. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 4. sz. 564–572.

Zalai Tóth János: Egy elfelejtett magyar szobrász. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 18–19. Képpel.
SCHAÁR ERZSÉBET
A Vigilia körkérdése: Mit jelent a Biblia az életben? — Vigilia. 1971. 36. évf. 12. sz. 847–851.
Fedor Agnes: Shaár Erzsébet elmondja. — Magyar Nemzet. 1971. jún. 30.
SEGESDI GYÖRGY
Vadas József: A Marx–Engels emlékmű. Bp. Jászai Mari tér. — Kortárs. 1971. 15. évf. 9. sz. 1509.
SOMOGYI JÓZSEF
Haits Géza: Somogyi József műtermében. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 18–19. Képpel.
Hamar Imre: Somogyi József művészete. — Kisalföld. 1971. febr. 21.
Rózsa Gyula: Tárlatvezetés Somogyi József pesti szobrai között. — Budapest. 1971. 9. évf. 5. sz. 20–22. Képpel.
Rózsa Gyula: Alakok a művésziparcellában. (Somogyi Mednyánszky szobráról) — Népszabadság. 1971. jan. 17.
SZABÓ IVÁN
Többsz. Áron: Látogatás Szabó Ivánnál. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. Különszám. 36–39. Képpel.
ID. SZABÓ ISTVÁN
László Ilona: Látogatás Szabó István szobrászművész műtermében. — Textilélet. 1971. dec.
SZABÓ LÁSZLÓ
Sz. J.: Szabó László műtermében. — Szolnok Megyei Hírlap. 1971. jún. 6.
SZÉKELY PÉTER
Galambos Ferenc: A jelek szobrásza. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 1–2. sz. 156–158.
TÁPAI ANTAL
Tandí Lajos: Tápai Antal műhelyében. — Délmagyarország. 1971. okt. 17.
TOT, AMERIGO
Major Máté: Amerigo Tot. Bp. 1971. Kner Ny. 40 l., 24 t. — 28 cm.
VEDRES MÁRK
Heiller László: Vedres Márkról. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 19–20. Képpel.
Heiller László: Vedres Márk. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 1–2. sz. 148–155.
Heiller László: Vedres Márk. — Életünk. 1971. 3. évf. 1. sz. 72–77. Képpel.
VILT TIBOR
Rózsa Gyula: Vilt Tibor szobrai Budapesten. — Budapest. 1971. 9. évf. 7. sz. 23–26. Képpel.
A Vigilia körkérdése: Mit jelent a Biblia az életben? — Vigilia. 1971. 36. évf. 12. sz. 847–851.
ZÁHORZIK NÁNDOR
Losonci Miklós: Záhorzik Nándor felemelkedése. — Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 15–16. Képpel.

FESTÉSZET

R é g i

Bendefy László: Iányi Sámuel életútja. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 3. sz. 213–223. Képpel.
 — **BOZÓKY**—Christian Museum Masterpieces at Esztergom parish church. — Daily News. 1971. okt. 9.
Csatkai Endre: Cégérek. Bp. 1971. Corvina.
Dévényi Iván: Dósa Géza (1846–1871) — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 27–28. Képpel.
Dunajecz László: Gyárfás Jenő emlékháza Romániában. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 21.
Gál István: Bogdány Jakab angliai pályakezdete. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 9.
Gál István: Brocky Károly portréja Elisabeth Barrett Browningról a Magyar Nemzeti Galériában. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 10–11. Képpel.
Galavics Géza: Program és műalkotás a XVIII. század végén. Egy festmény születése és fogadtatása. Bp. 1971. Akadémiai K. Akadémiai Ny. 71 l., 8 t. — 24 cm.
Gazda József: Dósa Géza emlékezete. — Utunk. 1971. 26. évf. 17. sz. 7.
H. B.: Szemlér Mihály: Vízimalom. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 22–23. Képpel.
Heiller László: Györök Leó élete és festészete. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 20–22. Képpel. — Életünk. 1971. 3. évf. 2. sz. 166–170. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 3–4. sz. 380–384.
Kampis Antal: A magyar képzőművészet története. 10. Gótika. Táblaképfestészet. — Népszava. 1971. nov. 6.
K. R.: A Haynald portré keletkezése. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 40.
Kisdéginé Kirimi Irén: Gyárfás. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 28 l., 28 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 59.)
Molnár Szusza: Borsos József fiatalkori művei. Egy festő indulása. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 7–8. Képpel.
NN.: Előkerült Hollós több mint fél évszázada lappangó festménye. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 56–57.

- Pusztai László*: Köpp Farkas kismartoni festő képe a solymári rk. templomban. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 264–267. Képpel.
- Rózsa, György*: Isaak Majors ungarische Schlachtenbilder. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 269–280. Képpel.
- Sápi Lajos*: Régi színészarcok Debreceben. (Telepy Károly egy képéről) — Alföld. 1971. 22. évf. 5. sz. 95–96.
- Tóth, Melinda*: Le Pitture murali romaniche nella cripta della chiesa di Feldebró. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 141–169. Képpel.
- Új — általános**
- Artner Tivadar*: A Balaton művészete. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 1–4. Képpel.
- Bajor Nagy Ernő*: Naiv festők tündérvilága. — Szabad Föld. 1971. jún. 20.
- Banner Zoltán*: Mezőfelei naiv festők. — Utunk. 1971. 26. évf. 7. sz. 11.
- Bojár Iván*: A „figuratív per”. — Új Írás. 1971. 11. évf. 8. sz. 118–124.
- Erdős Jenő*: „Adatok a nemzeti energiához.” — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 3–4. Képpel.
- Fehér Zsuzsa*—*Pogány Ö. Gábor*: Magyar festészet a XX. században. (4. átd. kiad.) Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 21 l., 48 t. — 33 cm. (Angol, francia, német, orosz nyelven is.)
- Forgács Éva*: Eldologiasodás és festői témaválasztás. — Világosság. 1971. 12. évf. 5. sz. 278–282.
- Frank János*: Egy művész — egy kép. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 22. sz. 12.
- Horváth Zoltán*: Sopron város új címere. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 2. sz. 131–137.
- László Miklós*: Naiv festők. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 6–9. Képpel.
- Karácson Gábor*: Miért fest az ember? Bp. 1971. Corvina. Egyetemi Ny. 45 l., ill. — 21 × 23 cm. (Műhelytitkok.)
- Kassák Lajos*: Az idő múlásában. (Melléklet — László Gyula: Gondolatok K. I. képskönyvéhez.) Bp. 1971. Képzőművészeti Alap. Offset Ny. 10 l., 1 mell. — 35 cm.
- NN.**: A tájképfestészet újjáéledése. — Korunk. 1971. 30. évf. 1. sz. 165–167.
- Pátzay Pál*: A kép becsülete. — Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 4–11. Képpel.
- Pictura Hungarica*. Mai magyar táblafestészet. 1. (Bev. Vayer Lajos.) Bp. 1971. Magyar Helikon. — Európa. Kossuth Ny. 63 lev. — 33 cm.
- Rózsa Gyula*: Levél a szerkesztőhöz. — Új Írás. 1971. 11. évf. 9. sz. 125–126.
- Rózsa Gyula*: Ljützeler absztrakt festészete és a mi absztrakt festészetünk. — Új Írás. 1971. 11. évf. 5. sz. 82–92.
- Solymár István*: Magyar parasztfestők. — Utunk. 1971. 26. évf. 14. sz. 9, 11.
- Szekernyés János*: Maros parti szürrealizmus. (Aradi festőkről) — Utunk. 1971. 26. évf. 3. sz. 11.
- Teller Gyula*: Jel és jelkiválasztás az utolsó száz év festészetében. — Valóság. 1971. 14. évf. 2. sz. 67–77.
- Vadász József*: Adytól József Attiláig. (Portrék) — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 50–51. Képpel.
- Válasz és vitázó a magyar avantgarde-ről. — Új Írás. 1971. 11. évf. 9. sz. 126–128.
- ABA NOVÁK VILMOS**
- B. Supka Magdolna*: ABA Novák Vilmos. (2. kiad.) Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 109 l., 55 t. — 24 × 22 cm.
- B. Supka Magdolna*: ABA Novák Vilmos c. kandidátusi értekezésének vitája. Németh Lajos és Végvári Lajos opponensi véleménye, B. Supka Magdolna válasza. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 235–247.
- AMBRUS IMRE**
- Agopcsa Marianna*: Ambrus Imre műtermében. — Utunk. 1971. 26. évf. 24. sz. 11.
- AMOS IMRE**
- Vihar Béla*: Ámos Imréről. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 14.
- ANNA MARGIT**
- S. Nagy Katalin*: Anna Margit. Bp. 1971. Képzőművészeti Alap K. Kossuth Ny. 46 l., ill. — 17 cm.
- S. Nagy Katalin*: Bábuk Anna Margit festészetében. — Életünk. 1971. 3. évf. 4. sz. 366–369. Képpel.
- BALÁZS IMRE**
- Agopcsa Marianna*: Látogatás Balázs Imre műtermében. — Utunk. 1971. 26. évf. 5. sz.
- BALÁZS JÁNOS**
- NN.**: Balázs János. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 1–3. Képpel.
- BÁLINT ENDRE**
- Bodri Ferenc*: Pillanatkép Bálint Endréről. — Életünk. 1971. 3. évf. 4. sz. 359–365.
- Mándy Stefánia*: Emberi formában a csend. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 11. sz. 1008–1012.
- BARTHA LÁSZLÓ**
- Kulcsár János*: Arckép emberközélből. — Életünk. 1971. 3. évf. 1. sz. 56–61.
- BASILIDES BARNA**
- Fábián Dániel*—*Erdős Jenő*: Kortársi emlékezés Basilides Barnáról. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 22–26. Képpel.
- BASKA JÓZSEF**
- Losonci Miklós*: Baska József képei előtt. — Kortárs. 1971. 15. évf. 10. sz. 1670–1671.
- BENE GÉZA**
- Rácz István*: Bene Géza. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 29 l., 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 63.)
- T. J.*: Bene Géza. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 40–41. Képpel.
- BENEDEK PÉTER**
- Ruffy Péter*: Egy naiv festő. — Magyar Nemzet. 1971. febr. 28.
- BÉR RUDOLF**
- Balogh András*: Bér Rudolf. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 46–47. Képpel.
- BERÉNYI FERENC**
- Sz. J.*: Berényi Ferenc műtermében. — Szolnok Megyei Hírlap. 1971. jún. 25.
- BERDE AMÁL**
- Murádin Jenő*: Berde Amál gyűjteményes tárlatára. — Utunk. 1971. 26. évf. 20. sz. 11.
- BERNÁTH AURÉL**
- Harangozó Márta*: Születésnap interjú Bernáth Auréllal. — Ésti Hírlap. 1971. nov. 13.
- Keresztury Dezső*: Bernáth Aurél hetvenöt éves. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 10. sz. 147–149.
- Zentai Pál*: Riport Bernáth Aurél festőművésszel. — Vas Nép. 1971. okt. 29.
- BERNÁTH JÁNOS**
- Gadl Attila*: Egy művész, akiről nem tudtunk. — Népújság. 1971. okt. 24.
- BIZSE JÁNOS**
- NN.**: Képzőművészeink kislexikona. — Dunántúli Napló. 1971. aug. 29.
- Láncz Sándor*: Bizse János művészetéről. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 7–8. sz. 669–672.
- BOROMISSZA TIBOR**
- Maghy Zoltán*: Egy hortobágyi emlék. — Hajdú Bihari Napló. 1971. okt. 17.
- BORTNYIK SÁNDOR**
- Bodri Ferenc*: Bortnyik Sándor. — Iátóhatár. 1971. 21. évf. 5–6. sz. 558–564.
- Borbély László*: Bortnyik. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 30 l., 27 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 60.)
- Rózsa Gyula*: Például Bortnyik. — Népszabadság. 1971. okt. 3.
- CHIOVINI FERENC**
- Villáminterjú Chiovini Ferencel*. — Szolnok Megyei Néplap. 1971. márc. 5.
- CZENE BÉLA**
- Ecsery Elemér*: Czene Béla hatvanéves. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 26–27. Képpel.
- CZÓBEL BÉLA**
- Bánszki Pál*: Czóbel Béla: Női portré. — Népművelés. 1971. 18. évf. 2. sz. 15.
- Haulisch Lenke*: Czóbel Bélának virágcsokor helyett 88. születésnapjára szeretettel. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 14–15. Képpel.
- Polner Zoltán*: Czóbel Béla. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. okt. 28.
- Prukner Pál*: Czóbelnél Szentendrén. — Pest Megyei Hírlap. 1971. jún. 18.
- CZUMPF IMRE**
- Mezei Ottó*: Czumpf Imre hetvenéves. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 14–15. Képpel.
- CSÁKTORNYAI ZOLTÁN**
- Dévényi Iván*: Csáktornyai Zoltán. (1886–1921) — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 29. Képpel.
- CSISZÁR ELEK**
- Horányi Barna*: Csiszár Elek Rippl Rónai díjas festő. — Somogyi Néplap. 1971. jan. 13.
- CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR**
- Császár István*: Csontváry égi hangja. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 14. sz. 8.
- CSORBA TIBOR**
- Végvári Lajos*: Egy Varsóban élő magyar festőművész. — Forrás. 1971. 4. sz. 68–69.
- DÁVID KISS MÁRIA**
- Galambos Ferenc*: Dávid Kiss Mária. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 29–30. Képpel.
- DERKOVITS GYULA**
- Körner Éva*: Derkovits Gyula. (2. átd. kiad.) Bp. 1971. Corvina. Kner Ny. 356 l., ill. — 24 × 21 cm.
- Pataky Dénes*: Derkovits Gyula. — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 19–22. Képpel.
- DÉSI HUBER ISTVÁN**
- M. Heil Olga*: Dési Huber István lírai korszaka. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 2. sz. 134–148. Képpel.
- DÉVÉNYI ANTAL**
- E. Gy.*: Találkozás a Malom tó partján. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 46.

DIÓSZEGI BALÁZS

—6—k—: Látogatásban Diószegi Balázs festőművésznél. — Petőfi Nép. 1971. okt. 22.
DOMANOVSKY ENDRE
Haitz Géza: Domanovszky Endre műtermében. — Kortárs. 1971. 15. évf. 9. sz. 1510—1511.
Rózsa Gyula: Beszélgetés Domanovszky Endrével. — Népszabadság. 1971. febr. 28.
DURAY TIBOR
Solymár István: Duray Tibor ablakai. — Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 28—29. Képpel.
EGRY JÓZSEF
Keresztury Dezső: A piktor. (vers) — Jelenkor. 1971. 14. évf. 10. sz. 925.
Rács István: Egrý József Olaszországban. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 9—12. Képpel.
ÉLÉSDY ISTVÁN
Perehazy Károly: Élesdy István műtermében. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 16—17.
ENDRE BÉLA
Dömötör János: Endre Béla. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 3—4. sz. 374—379.
ENDRÉDY GYÖRGY
Vidos Zoltán: Endrédi György alkotómunkássága. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 20.
ERDŐS JÁNOS
Jurányi Anna: Erdős Jánosnál. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. dec. 30.
FODOR JÓZSEF
Akác László: Fodor József. — Tiszatáj. 1971. 25. évf. 5. sz. 474—476.
FODOR KÁLMÁN
Gyöngyösi Gábor: Sárközi műhely. — Utunk. 1971. 26. évf. 50. sz. 10.
FORRÓ ANTAL
Murádin Jenő: Látogatás Forró Antal műtermében. — Utunk. 1971. 26. évf. 35. sz. 11.
FRANK FRIGYES
D. I.: Frank Frigyes festő. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 26—27. Képpel.
FÜLÖP ANTAL ANDOR
Banner Zoltán: Árnyunk a falon. — Korunk. 1971. 30. évf. 5. sz. 762—764.
Gazda József: Fülöp Antal Andor. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 32.
FÜLÖP ERZSÉBET
Jurányi Anna: Fülöp Erzsébetnél. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. dec. 18.
GADÁNYI JENŐ
Dévényi Iván: Jegyzetek Gadányi Jenőről. — Életünk. 1971. 3. évf. 1. sz. 61—67.
GÁDOR EMIL
NN.: Gádor Emil képei. — Magyar Hírlap. 1971. okt. 30.
Szabó János: Gádor Emil festőművész. — Hajdú Bihari Napló. 1971. jún. 4.
GYÖRI ELEK
S. Nagy, Katalin: Elek Győri, a peasant Painter. — The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 43. sz. 200—201.
HALMY MIKLÓS
Kerekgyártó István: Halmy Miklós képeiről. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 32—33. Képpel.
HELLER ÖDÖN
Apró Ferenc: Heller Ödön. (1878—1921) emlékezete. — Délmagyarország. 1971. júl. 13.
HENCZE TAMÁS
Heitler László: Műteremlátogatás Hencze Tamásnál. — Életünk. 1971. 3. évf. 6. sz. 567—571.
HINCZ GYULA
Bojár Iván: Hincz Gyula az életért. — Vietnam. — Vas Nép. 1971. febr. 21.
Harangozó Márta: Beszélgetés Hincz Gyulával. — Esti Hírlap. 1971. jan. 5.
Horányi Barna: Balatoni képek között lapoztunk. — Somogyi Néplap. 1971. szept. 15.
HOFFMANN LENKE
Frank János: Belányiné, Hoffman Lenke újabb képei. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 23. Képpel.
HORVÁTH JÓZSEF
Molnár József: Portré egy festőről. — Életünk. 1971. 3. évf. 6. sz. 554—561.
HORVÁTH OLIVÉR
Angyal Endre: Horváth Olivér műtermében. — Életünk. 1971. 3. évf. 3. sz. 273—276.
HORVÁTH VINCE
Baraskó Erzsébet: Horváth Vince. — Keletmagyarország. 1971. nov. 21.
ILLÉS ÁRPÁD
Kerekgyártó István: Illés Árpád művészetéről. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 7—8. sz. 737—739.
Kerekgyártó István: Árpád Illés, and Expressive surrealist. — The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 44. sz. 179—182.

ILOSVAI VARGA ISTVÁN

D. I.: Ilosvai Varga István. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 48.
INCZE JÁNOS
Murádin Jenő: Látogatás Incze János műtermében. — Utunk. 1971. 26. évf. 42. sz. 10.
IVÁN SZILÁRD
Ujvári Béla: Iván Szilárd. — Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 11—14. Képpel.
JÁRITZ JÓZSA
Goór Imre: Járítz Józsa festményei előtt. — Forrás. 1971. 6. sz. 71—75.
JÓZSA JÁNOS
Galambos Ferenc: Józsa János. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 22—23. Képpel.
KASZÁS ISTVÁN VIKTOR
Kerekgyártó István: Kaszás István Viktor művészete. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 40—41.
KEPES ÁGNES
Gali Sándor: Kepes Ágnes művészete. — Népszabadság. 1971. jan. 20.
KESERÜ ILONA
Beke, László: The Painter and the Tombstones. — The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 43. sz. 196—199.
Szabadi Judit: Keserü Ilona képeiről. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 16—19. Képpel.
KMETTY JÁNOS
Bodri Ferenc: Kmetty János. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 1—2. sz. 142—147.
Dévényi Iván: Kmetty János. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 55.
Láncz Sándor: Kmetty János. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 9. sz. 418—422.
KOCSIS LÁSZLÓ
Tornai József: Kocsis László új képei. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 21.
KOHÁN GYÖRGY
Bodri Ferenc: Kohán György. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 7—8. sz. 733—736.
Szűllői Miklós: Elpusztíthatatlan élet. — Pest Megyei Hírlap. 1971. okt. 3.
KOKAS IGNÁC
Harangozó Márta: Kokas Ignác köpönyege. — Esti Hírlap. 1971. jan. 21.
KONECSNI GYÖRGY
Tölgyesi János: Konecsni. Bp. 1971. Képzőművészeti Alap. Kossuth Ny. 46 l., ill. — 17 cm.
KORGA GYÖRGY
Gyuris Gyula: A mű fontos és nem az alkotó. — Hajtómű. 1971. márc. 21.
KORNISS DEZSŐ
Aknai Tamás: Korniss Dezső. — Dunántúli Napló. 1971. szept. 12.
Körner Éva: Korniss Dezső. Bp. 1971. Képzőművészeti Alap. Kossuth Ny. 50 l., ill. — 17 cm.
KÓTHAY ERNŐ
Z. Szabó László: Kóthay Ernőről. — Új Forrás. 1971. 3. évf. 3. sz. 101—102.
KÖRTVÉLYESSY MAGDA
Barát Endre: Körtvélyessy Magda képeiről. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 46.
KRAJCSIROVITS HENRIK
Végvári Lajos: Krajcsirovits Henrik újabb képei. — Dolgozók Lapja. 1971. jan. 1.
Végvári Lajos: Krajcsirovits Henrik. — Új Forrás. 1971. 3. évf. 1. sz. 103—104. Képpel.
KUNFFY LAJOS
Perehazy Károly: A somogyi táj festője. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 12—13. Képpel.
KUNOVITS ANDRÁS
Murádin Jenő: Kunovits András művészi öröksége. — Korunk. 1971. 30. évf. 11. sz. 1748—1755.
KURUCZ D. ISTVÁN
Bodri Ferenc: Kurucz D. István. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 9—10. sz. 914—919.
LŐRINCZ GYULA
Szűj Rezső: Lőrincz Gyula. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 25 l. 24 t. — 16 × 16 cm.
MARTYN FERENC
B. P.: Martyn Ferenc: Juhász, kutyák, vihar c. képe. — Népművelés. 1971. 18. évf. 1. sz. 40.
MATTIS TEUTSCH JÁNOS
Bodri Ferenc: Mattis Teutsch János. (1884—1960) — Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 21.
MENDLIK OSZKÁR
Dévényi Iván: Mendlik Oszkár száz éve született. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 8.
MENYHÁRT JÓZSEF
Kádár Zoltán: Menyhárt József hetvenéves. — Alföld. 1971. 22. évf. 9. sz. 70—74.
Tóth Endre: Vázlat Menyhárt Józsefről a 70 éves festő grafikusról. — Népszava. 1971. szept. 28.

MÉSZÁROS JÓZSEF

Losonci Miklós: A világát őrző festő, Mészáros József. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 10–11. Képpel.

MÉSZÁROS LAJOS

Suha Andor: Művésztelep a Tiszánál. — Hétfői Hírek. 1971. aug. 9.

MÉSZÖLY LAURA

Syposs Zoltán: Mészöly Laura. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 24–25. Képpel.

METYSKÓ GYULA

Kovács Gyula: Metyko Gyula festményei. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 28. Képpel.

MIHÁLTZ PÁL

Dévényi Iván: Miháltz Pál. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 1–2. sz. 159–162.

Szilágyi Dezső: Miháltz Pál. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 17. Képpel.

MODOK MÁRIA

Dévényi Iván: Modok Mária 75 éves. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 13. Képpel.

MOHOLY NAGY LÁSZLÓ

Bodri Ferenc: Moholy Nagy László. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 1. sz. 110–112.

Bodri Ferenc: Magyarok a nagyvilágban. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 1. sz. 48–49.

Láncz Sándor: Moholy Nagy László. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 47. sz. 2230–2236.

Péter László: Moholy Nagy László pályakezdéséhez. — Tiszatáj. 1971. 25. évf. 11. sz. 1039–1047.

MOLNÁR C. PÁL

Fóthy János: Egy festő és három kritika. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 43–44. Képpel.

NAGY ALBERT

Fodor Ilona: Nagy Albert festőművész. — Vigilia. 1971. 36. évf. 1. sz. 7–12.

NAGY IMRE

Gazda József: Intimitás és drámaiság. — Utunk. 1971. 26. évf. 28. sz. 6–7.

NEMES LAMPÉRT JÓZSEF

Dévényi Iván: Nemes Lampért József (1891–1924) — Életünk. 1971. 3. évf. 5. sz. 467–469. Képpel.

NÉMETH JÓZSEF

NN.: Műtermlátogatás Németh Józsefnél. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. júl. 3.

OROSZ JÁNOS

Bánszki Pál: Orosz János: Nap, homok, tenger c. képe. — Nép-művelés. 1971. 18. évf. 3. sz. 38.

Losonci Miklós: Orosz János a felderítő festő. — Életünk. 1971. 3. évf. 2. sz. 170–176. Képpel.

ORSZÁG LILI

Szabadi Judit: Ország Lili újabb képeiről. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 33–37. Képpel.

ÓVARI LÁSZLÓ

Losonci Miklós: A festői megismerés szolgálatában. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 15–16. Képpel.

PAIZS GOEBEL JENŐ

Haulisch Lenke: Paizs Goebel Jenő. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 27. sz. 1270–1276.

Haulisch Lenke: Paizs Goebel Jenő művészi kibontakozásának éve. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 1. sz. 11–22. Képpel.

PAPP OSZKÁR

F. J.: Papp Oszkár úrhajós ikonja. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 48–49.

Frank János: Papp Oszkárna. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 28. sz. 12.

PEKÁRY ISTVÁN

Háits Géza: Pekáry István képei között. — Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 22–23. Képpel.

PÉRELY IMRE

Heitler László: Pérely Imre Bartók portréja. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 32.

PLEYDEL JÁNOS

Dulka Mária: Pleydel János művészetéről. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 38–39.

PIRK JÁNOS

Mussnay Árpád: Szatmári beszélgetés Pirk János Munkácsy díjas festővel. — Utunk. 1971. 26. évf. 9. sz. 11.

PITTNER OLIVÉR

Banner Zoltán: Gyökerekért. — Utunk. 1971. 26. évf. 13. sz. 11.

PODLIPNY GYULA

Gazda József: Elfelejtettük? — Utunk. 1971. 26. évf. 48. sz. 10.

REUTER ÁGOSTON

Dévényi Iván: Emlékezés Reuter Ágostonra. — Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 21. Képpel.

RÉTI ISTVÁN

Dévényi Iván: Réti István. — Látóhatár. 1971. 21. évf. 9–10. sz. 938–942.

RIPPL RÓNAI JÓZSEF

Aknai Tamás: Rippl Rónai. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 32 l., 27 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 62.)

ROMÁN GYÖRGY

Frank János: Román György világa. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 36–37. Képpel.

SÁROS ANDRÁS MIKLÓS

Nagy László: Bemutatjuk Sáros András Miklóst. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 32. sz. 2.

SIMON BÉLA

Csenkey Éva: Bemutatjuk Simon Bélát. — Baranyai Művelődés. 1971. 2. sz. 65–66.

SÜLI ANDRÁS

Moldován Domokos: Emlékezés Süli András parasztfestőre. — Tiszatáj. 1971. 25. évf. 12. sz. 1139–1144. Képpel.

SZABÓ SÁNDOR

Ecsery Elemér: Szabó Sándor művészetéről és gondjairól. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 15–16. Képpel.

SZALATNYAY JÓZSEF

M. L.: A portré művésze. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 22–23. Képpel.

SZALAY FERENC

Dömötör János: Szalay Ferenc festménysorozatról. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. febr. 7.

SZÁNTÓ PIROSKA

Dévényi Iván: Szántó Piroksa. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 29–31. Képpel.

Gulay István: Nem feledjük városunkat. — Petőfi Népe. 1971. dec. 5.

SZÁSZ ENDRE

Tóth Ervin: Szász Endre. — Alföld. 1971. 22. évf. 3. sz. 75–79.

SZILÁGYI BÉLA

Gyöngyösi Gábor: Sárközi műhely. — Utunk. 1971. 26. évf. 50. sz. 10.

SZLÁVIK LAJOS

Magyar Emőke: Szlávik Lajos. — Új Forrás. 1971. 3. évf. 1. sz. 101–102. Képpel.

SZOLNAY SÁNDOR

Sz. J.: Szolnay Sándor. (1893–1950) — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 18–20. Képpel.

Loew, Hans: Régi beszélgetés Szolnay Sándorral. — Utunk. 1971. 26. évf. 31. sz. 1., 11.

SZÖNYI ISTVÁN

Pataky Dénes: Szőnyi. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 26 l., 24 t. 30 cm.

TAMÁS ERVIN

Koczogh Ákos: Tamás Ervin. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 31–32. Képpel.

TÓTH MENYHÉRT

Pócsik Dezső: Beszélgetés Tóth Menyhért festőművésszel. — Forrás. 1971. 5. sz. 27–29.

THURY MÁRIA

NN.: Thury Mária munka közben. — Népújság. 1971. febr. 25.

VAJDA LAJOS

Bálint Endre: Vajda Lajos halálának évfordulója ürügyén. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 36. sz. 12.

Vajda Lajos. (Reprodukciók) Bev. Mándy Stefánia. Bp. 1971. Corvina. Offset Ny. 4. lev. 12 t. — 42 cm. (Angol, német, francia nyelven is.)

Nagy Tibor: Szentendre szürrealis látnoka. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 14–15. Képpel.

VASARELY, VIKTOR

Mezei Ottó: Vasarely útja. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 7. sz. 1083–1086.

VECSÉSI SÁNDOR

Losonci Miklós: Vecsési Vásárosnaményben. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 18.

VÉGVÁRI JÁNOS

Jenkey János: Végvári Jánosnál Itália előtt. — Dolgozók Lapja. 1971. febr. 20.

VÉRTESI PÉTER

Csikós József: Vértesi Péter. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 2. sz. 229–232.

VIDOVSKY BÉLA

D. I.: Vidovszky Béla. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 34–35.

VÖRÖSS TIBOR

Vidos Zoltán: Vöröss Tibor festőművész képei. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 45–46. Képpel.

ZÁBORSZKY VIOLA

D. Fehér Zsuzsa: Záborszky Violáról. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 23–25. Képpel.

ZOLTÁNFI ISTVÁN

Kulka Eszter: Zoltánfi István. — Tiszatáj. 1971. 25. évf. 3. sz. 281–283.

GRAFIKA**Régi**

Alkonyi István: Sopron város térképei az OSZK térképtárában. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 2. sz. 165–170.

Fallenbühl Zoltán: Egy régi Pest-Buda látképről. — Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 2–3. sz. 174–177.

Fekésházy Géza: A négyezer éves reklám. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 4. sz. 158–162.
Kovács József László: Emblematika, hieroglifika, manierizmus. — Fejezetek Lackner Kristóf művészi világából. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 3–17.; 2. sz. 97–108.
Kovács József László: XVII. századi ismeretlen magyar városképek Weillersheimben. — Budapest. 1971. 9. évf. 6. sz. 44.
Rózsa György: Lackner Kristóf a rézmetsző. I–II. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 194–207.; 4. sz. 312–322. Képpel.
Szepessy Géza: Than Mór rajza Schenek Istvánról. — Orvostörténeti Közlemények. 1971. 62–63. sz. 153–157. Német kivonattal.

Új-általános

Brestyánszky Ilona: Az ex libris művészete. — Rajztanítás. 1971. 13. évf. 2. sz. 32–33.
Brestyánszky Ilona: A szocialista Gebrauchsggraphik. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 32. Képpel.
Brestyánszky Ilona: Egy feléledt grafikai műfaj az ex libris. — Könyvtáros. 1971. jún.
—h-a—: Kernstok Károly ismeretlen Léda rajza. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 14–15.
MAGYAR KISGRAFIKA. 1970. (Bev. és művészismertetők: Galambos Ferenc.) Bp. 1971. Képcsarnok Ny. 8. lev. 37 t. — 22 × 22 cm.
Pataky Dénes: A rajzművészet mesterei XIX–XX. század. 2. kiad. Bp. 1971. Corvina. Egyetemi Ny. 28 l., 96 t. — 40 cm.
Szelesi Zoltán: Emlékezés Vadász Endrére. — Délmagyarország. 1971. febr. 28.
Szj Rezső: Könyvdísz, illusztráció, reklámgrafika. — Rajztanítás. 1971. 13. évf. 6. sz. 11–13.
Uitz Béla: A Ludditákról. — Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 12–16. Képpel.
BALÁZS PIRI BALÁZS
Metropolis. (Balázs Piri Balázs stb. karikatúrái.) Bp. 1971. Corvina, Zrínyi Ny. 48 lev. — 20 cm.
BORDÁS FERENC
Galambos Ferenc: A hatvanéves Bordás Ferenc. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 22–24. Képpel.
BORTNYIK SÁNDOR
E. K.: Műtermekben, rajzok nyomában Bortnyik Sándornál. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 48.
CZINKE FERENC
Losonci Miklós: Czinke Ferenc világa. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 62–63. Képpel.
CSEH GUSZTÁV
Agopcsa Marianna: Látogatás Cseh Gusztáv műtermében. — Utunk. 1971. 26. évf. 32. sz. 11.
CSOHÁNY KÁLMÁN
Féja Géza: Csohány Kálmán grafikája. — Kortárs. 1971. 15. évf. 1. sz. 166–168.
CSURGÓI MÁTÉ LAJOS
Kovács Gyula: Csurgoi Máté Lajosról. — Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 26–27. Képpel.
ERDŐS JÁNOS
Bükkösi László: Erdős János grafikái. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 10. sz. 927–929.
FARKAS ANDRÁS
Tóth Elemér: Farkas András műtermében. Madách illusztrációk Finnországból. — Nógrád. 1971. szept. 8.
FESZT LÁSZLÓ
Banner Zoltán: Üzenetek egyeztetése. — Utunk. 1971. 26. évf. 18. sz. 11.
HEGEDÜS ISTVÁN
Kuczka Péter: Illusztrálta Hegedüs István. — Könyvvilág. 1971. okt.
HEINZELMANN EMMA
Csukás István: Illusztrálta Heinzelmanna Emma. — Könyvvilág. 1971. nov.
KAZINCZY GÁBOR
Gazda József: A grafikus arcváltozatai. — Korunk. 1971. 30. évf. 12. sz. 1893–1895.
Wagner István: Kazinczy Gábor litográfiák. — Utunk. 1971. 26. évf. 23. sz. 11.
KEMÉNY GYÖRGY
Frank János: Kemény György plakátjai. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 30–32. Képpel.
KONECSNI GYÖRGY
Láncz, Sándor: Gy. Konecsni. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 307–321. Képpel.
KONDOR BÉLA
Bence László: Jegyzetek Kondor Béláról. — Forrás. 1971. 1. sz. 77–78.
Losonci Miklós: Kondor Béla művészetének hivatása. — Életünk. 1971. 3. sz. 261–267. Képpel.
MARTY FEREK
Hallama Erzsébet: Janus rajzok. — Dunántúli Napló. 1971. okt. 3.
MÓRÉ MIHÁLY
Kovács Gyula: Móré Mihály művészete. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 21–22. Képpel.

PAPP GÁBOR

Frank János: Papp Gábor. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 28–30. Képpel.
RÉKÁSSY CSABA
Frank János: Rékassy Csabánál. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 11. sz. 12.
RUZICKSKAY GYÖRGY
T. Mándy-Sztrókey: Profil of a visionary scientist. — Daily News — Neuste Nachrichten. 1971. febr. 3.
SIMKOVICS JENŐ
B. Supka Magdolna: Tarjáni Simkovics Jenő. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 14.
SÜTŐ ANDRÁS
Dankó István: Ex libris Sütő András. — Egyetemi Hírlap. 1971. dec. 7.
GY. SZABÓ BÉLA
Végh Ferenc: Szigliget, Kolozsvár, Zebegény. — Pest Megyei Hírlap. 1971. júl. 7.
SZALÓKY SÁNDOR
Tóth Ervin: Szalóky Sándor akvarelljei. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 10–11. Képpel.
VIGH ISTVÁN
Mussnay Árpád: Szatmári beszélgetés Vigh Istvánnal. — Utunk. 1971. 26. évf. 26. sz. 10.
VINCZE LAJOS
Szj Rezső: Vincze Lajos grafikáiról. — Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 43–46. Képpel.
ZALA TIBOR
Maksay László: Zala Tibor műtermében. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 20–22. Képpel.

IPARMŰVÉSZET–NÉPMŰVÉSZET

a) Általános cikkek

ABAÚJ és Zemplén népeletéből. A sátorlajaujhelyi Kossuth Gimnázium Kazinczy körének gyűjtése. Szerk. Kovács Dániel. Sátorlajaujhely. 1971. 11. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár soksz. 393 l., ill. — 20 cm.
Artner Ottó: A színes zománcú fém kompozíciója. Hotel Aurora, Balatonalmádi. — Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 25–29.
Bálint György: Az iparművészet magyar apostola. Moholy Nagy László. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 20–21.
Bandi Dezső: Néprajz és népművészet. — Utunk. 1971. 26. évf. 44. sz. 10–12.; 45. sz. 11.
Csatkai Endre: Cégerek. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 64 l., 26 t. — 18 × 17 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)
Ernyey Gyula: A Design értelmezése és korszakai. — Ipari Művészet. 1971. 3. sz. 3–10.; 4. sz. 19–24.
Ifj. Fehér Géza: Vezíri sátor. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 19.
G. L.: Egy bútorkereskedő visszaemlékezései. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 54–56.
Horváth Tibor: Jadekövek művészete. — Műsák, Múzeumi Magazin. 1971. 1. sz. 27–28.
Kállai Gyuláné: Virágzó népművészet. — Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 3. sz. 73–76.
Koczogh Ákos: Iparművészet, tárgykultúra, környezetesztétika. — Népművelés. 1971. 18. évf. 7. sz. 20–22.
Lengyel Györgyi: Népművészet és gyermekrajz. — Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 13–15.
Miklós Pál: A művészet mostoha gyermekei. (A mai magyar iparművészetéről.) — Kritika. 1971. 8. évf. 11–12. sz. 48–51. Képpel.
Molnár László: Tíz képen tíz lakás. — Lakáskultúra. 1971. 6. évf. 3. sz. 11–13. Képpel.
Nagy Albert: „Lehet-e alkotó vita a témáról” — Mestermunka. 1971. jún. 16.
Nagy Albert: Interjú Cseh Józseffel az iparművészeti tervezésről. — Mestermunka. 1971. júl. 28.
NÉPI KULTÚRA—népi társadalom. 5–6. (Szerk.: Diószegi Vilmos.) Bp. 1971. Akad. Ny. 493 l., ill. — 24 cm.
Soltész Nagy Anna: Modern lakás — modern kézimunkák. Bp. 1971. Minerva. Zrínyi Ny. 16 lev. ill. — 20 cm.
Szabolcsi Hedvig: A klasszicizmus irányai a XVIII. századi európai iparművészetben. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 3. sz. 185–203.
Szentes Lajos: Ízlés, korszerűség, otthon. — Ipari Művészet. 1971. 2. sz. 14–16.
TANÁCSKOZÁS az iparművészetéről. Ankét. 1971. nov. 25–26. (Rend. a Magyar Képzőművészek Szövetsége.) Bp. 1971. Stat. Kiadó soksz. 74 l., — 20 cm.
Torday Aliz: A műanyag a jövő. — Lakáskultúra. 1971. 6. évf. 2. sz. 23–25.
Tóth Imre: A palócok. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 44. sz. 2067–2071.
b) Céhtörténet
Bartócz József: A veszprémi csutorások. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 241–267. Képpel, orosz, francia, német kivonattal.

Nagy László: Egy bőrkészítő kismesterség és művelői a XVIII–XIX. században. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 189–240. Képpel, német, orosz, francia kivonattal.
Nagybákay Péter: Veszprémi és Veszprém megyei céhzászlók, céhládák és egyéb céhjelzéses emlékek. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 127–187. Képpel, német, orosz, francia kivonattal.

c) Népi építészet

Hoffmann Tamás: Falusi házak. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. Különszám. 1971. 23–26. Képpel.
Márffy József: Egy régi csárda és több száz éves mérföldkövek. (Gullner malom, Kőszeg) — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 97–98.

d) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség

Régi

Csillag Ferenc: Kardok történelmünkben. Bp. 1971. Zrínyi Ny. 142 l., 56 t. — 24 cm.
Dávid József: Műhely. A kőszegi Schätzel család kovács- és lakatos-dinasztia 250 éves krónikája. Kőszeg. 1971. Vas m. Ny. 61 l., ill. — 17 cm.
Erdei Ferenc: A pusztaszeri emlékhely. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. Különszám. 7–10.
Égető Melinda: Rézműves műhely a nagyvázsonyi Szabadtéri Néprajzi Múzeumban. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 269–274.
Györffy György: Mikor készülhetett a szent korona? — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 2. sz. 58–63.
Kalmár János: Régi magyar fegyverek. Bp. 1971. Natura. Szegedi Ny. 430 l., ill. — 29 cm.
Kalmár János: Régi magyar vadászfegyverek. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 35. sz. 1640–1644.
Kovács András: Híres pécsi harangöntők. — Baranyai Művelődés. 1971. 2. sz. 101–102.
Kovács László: A Magyar Nemzeti Múzeum fegyvertárának XI–XIV. századi csillag alakú buzogányai. — Folia Archaeologica. 1971. XXII. k. 165–181. Képpel, francia kivonattal.
Temesvári Ferenc: Művészi fegyverek. Sárovar. 1971. Franklin Ny. 105 l., ill. — 19 cm.
Tompos Ernő: Lackner címerek és domborművek. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 208–213. Képpel és német kivonattal.
Voit Pál: Szentpéteri József. (1781–1852) — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 16. sz. 740–745.
Weiner Mihályné: Önművesség. A magyar gyűjtemények legszebb öntárgyai. Bp. 1971. Corvina. Kossuth Ny. 49 l., 24 t. — 24 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)

Új

BARABÁS LÁSZLÓ
Salamon Nándor: Barabás László zománcképei. — Pedagógusok Lapja. 1971. szept. 8.
BOKOR NELLY
K. Á.: Bokor Nelly zománcai. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 18–19. Képpel.
JAJESNICA
Koczogh Ákos: Ötvös dinasztia. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 24–26. Képpel.
KÁTAY MIHÁLY
Kátay Mihály zománcképe, Eger. — Szolnok Megyei Hírlap. 1971. szept. 9.; aug. 20.
Rózsa, Gyula: Painting by firing in the kiln. — Hungarian Review. 1971.
LŐRINCZ VITUS
Borbély László: Lőrincz Vitus tűzzománcai. — Kortárs. 1971. 15. évf. 10. sz. 1671–1672.
PÉRI JÓZSEF
Vadas József: Péri József: Függő. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 34.
PONGRÁCZ ANTÓNIA
Bodri Ferenc: P. Pongrácz Antónia művészetéről. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 29–30.
PÖLÖSKEI JÓZSEF
Koczogh Ákos: Pölöskei József. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 46.
Pál Endre: Pölöskei József ötvös- és kovácsművészete. — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 28–29. Képpel.
Cs. UHRIN TIBOR
Sziij Rezső: Cs. Uhrin Tibor munkássága. — Alföld. 1971. 22. évf. 11. sz. 93–94.
VÁL, VALÉRIA
Kovács Gyula: Vál Valéria ötvösmunkái. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 30. Képpel.

e) Érem, pénz

Régi

Huszár Lajos: Pénzforgalom és pénzértékviszonyok Sopronban. — Századok. 1971. 105. évf. 6. sz. 1150–1184. Orosz, francia kivonattal.

Masits László: Kismarja XVII. századi ezüst pecsétnyomója. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1969–70. Debrecen, 1971. 475–492.
Mikó József: Mária Terézia emlékérem. 1767. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 38–39.
Mikó József: Emlékelem. 1690. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 27.
Prokopp Gyula: Esztergom város kettős pecsétje. — Új Forrás. 1971. 3. évf. 2. sz. 48–56.
Trogmayer Ottó: A tápai éremlelet. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 19. sz. 896–897.

Új

Györffy István: A Magyar szemorvosok emlékérméi. — Orvostörténeti Közlemények. 1971. 57–59. sz. 319–329. Angol kiv.
Halápi László: Rendjelek és kitüntetések az Országos Hadtörténeti Múzeum Éremtárában. 1. — Alba Regia. 11. 1971. 161–227. Orosz és német kivonattal.
Naszdoss István: Sárovar érmekben. (Németh Mihály érmei) — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 2. sz. 233–234.
Schmidt Lajos: Hadifogolytábori sportérem. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 4. sz. 579.
Ujvári Béla: Kocsornyik János érmei. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 32–34. Képpel.
Vadas József: Éremplágyzat Pest-Buda egyesítésének centenáriuma alkalmából. — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 34–35. Képpel.

f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés

Régi

Domonkos Ottó: A csornai kékfestőműhely. — Arrabona. 13. Győr. 1971. 109–159. Német kivonattal.
V. Ember Mária: A textilgyűjtemény új hímzései. — Folia Archaeologica. 1971. XXII. 219–235. Képpel, francia kivonattal.
H. L.: Egy erdélyi pruszlikról. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 54.
Kerekes Zoltán: Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc zászlói. — Hadtörténelmi Közlemények. 1971. 18. évf. 4. sz. 611–648. Orosz, német kivonattal.
Kormos Gyula: Egy mintakönyv margójára. — Utunk. 1971. 26. évf. 52. sz. 10.
T. Knotik Márta: Keresztzemes szőrhímzések a Délalföldön. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1971. 1. 185–210. Képpel, német kivonattal.
SOMOGYI HÍMZÉSEK országos körúton. — Közalkalmazott. 1971. okt. 9.

Új

Hajdúné Kovács Anikó: Ipaesztétika a textiliparban. — Ipari Művészet. 1971. 4. sz. 3–4.
Révész Zsuzsa: Textilművészetünk negyedszázada. — Ipari Művészet. 1971. 5. sz. 3–6.
Soós Imréné: A tervezőművész munkájának jelentősége a textilnyomó nagyiparban. — Ipari Művészet. 1971. 4. sz. 10.
Szentpály Tiborné: Lakástextiliák. Bp. 1971. Műszaki Kiadó. Szegedi Ny. 218 l., ill. — 19 × 17 cm.
Varga Desső: Gondok és eredmények a Csaba Szőnyegszövőben. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 6. sz. 8–9.
BALOGH ANGELA
Mezei József: A dalformától a himnuszig. — Utunk. 1971. 26. évf. 29. sz. 11.
BÓDY IRÉN
Koczogh Ákos: Bódy Irén. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 28–29. Képpel.
FRASZT PÁLNÉ
Borsos Marietta: Fraszt Pálné képfestő. — Népművészet, Házipar, 1971. 12. évf. 1. sz. 10–11.
MOLNÁR BÉLA
Geszt László: Molnár Béla. — Ipari Művészet. 1971. 4. sz. 16–18. Képpel.
NÁDOR VERA
Dutka Mária: Nádor Vera. — Ipari Művészet. 1971. 4. sz. 13–15.
REDŐ FERENC
László Emőke: A Fővárosi Operettszínház szövött falkárpitjai. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 26–27. Képpel.
SZENES ZSUZSA
Vadas József: Szenes Zsuzsa: Fodormenta. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 12–13. Képpel.
SZILVITZKY MARGIT
Frank János: Szilvitzky Margitnál. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 17. sz. 12.
VÖRÖS ROZÁLIA
László Emőke: A Fővárosi Operettszínház szövött falkárpitjai. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 26–27. Képpel.

g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik

Régi

Borsos Béla: Korai magyar fürdőkúra poharak. — Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60–61. sz. 249–263. Angol kivonattal.
Bunta Magda: Erdélyi habán kerámia. — Korunk. 1971. 30. évf. 8. sz. 1162–1168.

atna Imre: Ismeretlen adatok a herendi porcelángyárról. — A 0 Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 303–314. Képpel, német, orosz, francia kivonattal.

Katona Imre: Kora meissenai márkautánzatok Magyarországon a XIX. század második felében. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 13. 1971. 51–63. Képpel, német kivonattal.

Katona Imre: Újabb adatok a miskolci kőedény és porcelángyár történetéhez. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 10. 1971. 115–139. Képpel, német kivonattal.

Katona Imre: A miskolci kerámia. 1. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 2. sz. 106–133. Képpel.

Kiss Ákos: Bubics Zsigmond fajanszgűjteménye. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 8–9.

Kresz Mária: A Nagykunság fazekassága. — Jászkunság. 1971. 17. évf. 4. sz. 148–157.

Lehmann Antal: Adatok a szentlukai üveghutáról. — Somogy megye múltjából. 2. Kaposvár. 1971.

Molnár László: A városi kőedény gyár. (1866–1950.) — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 275–302. Képpel, német, orosz, francia kivonattal.

Párragi Györgyi: Koracsászárkori fazekasműhely Óbudán. — Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 60–79. Képpel, angol kivonattal.

SZÁZ ÉVES A PÉCSI PORCELÁNGYÁR. (Az 1968. okt. 14–16-i pécsi tudományos ülésszak anyaga.) Pécs. 1971. Szikra Ny. 190 l., 5 t. — 24 cm.

Pintér Imre: Egy kis fazekastörténelem. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 6. sz. 12–13.

Sarkadyné Hárs Éva — *Matyasovszky Zsolnay Margit*: A Zsolnay kerámia. Vezető a pécsi Janus Pannonius Múzeum állandó kiállításaihoz. (2. kiad.) Pécs. 1971. Pécsi Szikra Ny. 86 l., illusztr. — 20 cm. A J. P. M. füzetek. 9.

Szabó T. Attila: A győri bokály és a győri kancsó erdélyi elterjedéséhez. — Ethnographia. 1971. 82. évf. 1. sz. 77–79.

Takács Béla: Tokaji borospoharak. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 1. sz. 9–12. Képpel.

Új

Bugar Jánosné: A Mezőtúron rendezett Országos Népi Kerámia Tanácskozás megnyitója. — Jászkunság. 1971. 17. évf. 4. sz. 145–147.

Dárday Nicolett: A hazai üvegyipar. — Ipari Művészet. 1971. 5. sz. 7–9.

Fekete Judit: Megszépíteni a kertet. — Magyar Nemzet. 1971. júl. 16.

Koós Judit: A magyar Art Nouveau üvegek. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 1. sz. 31–37. Képpel.

M. K.: Egy hónap Ljtvánában. — Német János a vilniusi kerámia szimpóziumról. — Zalai Hírlap. 1971. szept. 26.

Passuth Krisztina: Nagydíj Faenzában. — Magyarország. 1971. okt. 24.

SIKLÓSI KERÁMIA SZIMPÓZION. 1971. (Kat.) Siklós. 1971. Pécsi Szikra Ny. 6 lev., ill. — 22 × 23 cm. (A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai. 10.)

Tasnádiné, Marik Klára: Mai magyar üvegművészet. — Ipari Művészet. 1971. 1. sz. 3–14. Képpel.

BERKI VIOLA

Kiss Ákos: Berki Viola utcai mozaikműve. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 25–26. Képpel.

Losonci Miklós: Berki Viola mozaikja a Tárnok utcai iskolában. — Budapest. 1971. 9. évf. 5. sz. 19.

BURKUS JÁNOS

Frank János: Burkus Jánosnál. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 25. sz. 12.

CSISZÁR JÓZSEF

Pintér Imre: Az utolsó tatai fazekasmesternél. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 12. sz. 6–7.

EÖRY MIKLÓS

NN.: Eöry Miklós kerámikus kerámiafala. Szombathely. Berzsényi Dániel Megyei Könyvtár és magasház. — Magyar Építőművészet. 1971. 6. sz. 150.

GÁDOR ISTVÁN

Bojár Iván: Beszélgetés Gádor István Kossuth díjas kerámikus művésszel. — Magyar Hírlap. 1971. jún. 13.

Frank János: Gádor István köszöntése. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 45. sz. 13.

Horváth György: Gádor István. Bp. 1971. Képzőművészeti Alap. Kossuth Ny. 46 l., ill. — 17 cm.

GORKA GÉZA

Fedor Ágnes: Üvegvarázslat. — Nők Lapja. 1971. jan. 10.

GESZLER MÁRIA

Csikós József: Geszler Mária. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 85–90.

HORVÁTH JÁNOS

NN.: Horváth János köszöntése. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 9. sz. 6–7.

JANÁKY VIKTOR

NN.: Janáky Viktor magyar kerámista. — A Paris Revue des Industries Art 1970. 48. cikke nyomán: Békés Megyei Népújság. 1971. jún. 6.

KISS ROÓZ ILONA

Koczogh Ákos: Kiss Roóz Ilona. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 24–25.

KORNISS DEZSŐ

NN.: Korniss Dezső üvegmozaikja a Hotel Aurorában. Balatonalmádi. — Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 25–29.

KOVÁCS MARGIT

Hamar Imre: Kovács Margit műtermében. — Kisalföld. 1971. júl. 18.

MORUSZ FERENC és SÁNDOR

Pintér Imre: Látogatás Mórúszéknál. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 11. sz. 6–7.

NÉMETH JÁNOS

Kovács Gyula: Németh János újabb kerámiai. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 31–32. Képpel.

SOMOGYI JÁNOS

Horváth Teréz: A Pécsi Orvostudományi Egyetem mozaikjáról. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 19–20.

SZABÓ ERZSÉBET

K.Á.: Szabó Erzsébet. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 38–39.

SZILÁGYI MÁRIA

Bauer Jenő: Szilágyi Mária kerámikusművésznél. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 31–32. Képpel.

h) Bútor, fafaragás

Régi

Batári Ferenc: Pest-budai asztalosok 1828-ban. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 1971. 13. k. 39–50. Képpel, német kivonattal.

Kabay Béla: 140 festett kazetta. (Kraszna) — Utunk. 1971. 26. évf. 22. sz. 10.

Kovács Péter: Rokokó sekrestye. (Székesfehérvár) — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 12–13. Képpel.

Kökény Lajosné: Régi magyar patikák. Bp. 1971. Corvina. Révai Ny. 61 l., 20 t. — 18 × 16 cm. (Angol, német nyelven is.)

Szabolcs Hedvig: Régi bútorok a kastélymúzeumban. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 2. sz. 22–25. Képpel.

Vaddási Erzsébet: Bemutatjuk a Nagytétényi Kastélymúzeumot. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 13–15. Képpel.

Vaddási Erzsébet: Erdélyi írószekrény. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 14–15. Képpel.

Vaddási Erzsébet: Sárkány István emlékére. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 54–55. Képpel.

Vaddási Erzsébet: Ezüst borítású bútorok az Esterházy gyűjteményben. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 13. 1971. 27–37. Képpel, német kivonattal.

Új

Berényi János: Népi bútor = funkcionalizmus. — Lakáskultúra. 1971. 6. évf. 2. sz. 2.

Borsos Béla: Szarvasagancs puskaoptartók. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 10–11.

Gampel József: A korszerű bútorformálás. — Ipari Művészet. 1971. 3. sz. 27–28.

H. L.: Palóc lóca. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 20.

Heitler László: Bakonyi vajminták. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 33.

Kónya Ádám: Az utolsó vargasi bútorfestő. — Utunk. 1971. 26. évf. 6. sz. 10.

Kovács Zsuzsa: Lakásbútor. — Ipari Művészet. 1971. 2. sz. 10–11.

L. M.: A kétnyi tornác. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 19.

L. M.: Grábóci oszlopok. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 33–35.

Losonci Miklós: Makádi kopjafák. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 7.

Lükő Gábor: Kiskunsági kopjafák. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 6–7. Képpel.

Szőcs István: A székely kapu egy-két sajátosságáról. — Utunk. 1971. 26. évf. 51. sz. 7.

BORSOS ISTVÁN

Borsos Marietta: Népi bútorok készítőjénél Tótkomlóson. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 2. sz. 6.

ÉLES PÉTER

Kolláth László: Faragóművész Mátészalkán. — Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 2. sz. 85–88. Képpel.

KISS LÁSZLÓ

Kerekgyártó István: Kiss László intarziaképeiről. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 42–43.

RÓT JÓZSEF

L. Gy.: Látogatásban Rót József faragónál. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 6. sz. 10–11.

RUMI ATTILA

(Iaczkó): Népművelő képzőművész. — Népművelés. 1971. 18. évf. 11. sz. 46.

TÓTH JÓZSEF

Tóth Teréz: Tóth József faragó élete és művészete. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 359–382.

VARGA LÁSZLÓ

Lengyel György: Varga László mestermunkája. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 4. sz. 8.

F. R.: Varga László faragó. — Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 9. sz. 6–7.

i) Hangszer

- Gábr György: Évszázadok hangszerei. Tihany. 1971. Athenaeum Ny. 59 l., ill. — 22 cm.
Zlinszky S. Sternegg Mária: A hangszergyűjtemény újabb szerzeményei. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 13. 1971. 65–78. Képpel, német kivonattal.

j) Könyvművészet

Régi

- Bugár Jánosné: Magyar krónikák. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. Különszám. 3–6.
KÉPES KRÓNIKA. (Függelék: Csapodiné Gárdonyi Klára: A képek leírása és magyarázata. Jegyz. Mezey László.) Bp. 1971. M. Helikon—Európa, Zrínyi Ny. 197 l., ill. — 19 cm.
Marcel Mária: Gergely budai scriptor. — Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 4. sz. 265–269. Francia kivonattal.
A MÜNCHENI KÓDEX 1466-ból. Kritikai szövegkiadás a latin megfelelővel együtt. (Szerk. Nyíri Antal.) Bp. 1971. Akadémiai K. Akadémiai Ny. 402 l., ill. — 24 cm.
A NYUGAT-MAGYARORSZÁG KÖNYVMŰVÉSZETE kiállítás jegyzéke. Szombathely. Savaria Múzeum. 1971. Vas m. Ny. (soksz.) 42 l., — 20 cm.
Soltész Zoltánné: Incunabula Hungarica. III. — Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 4. sz. 270–280. Német kivonattal.

Új

- KÜRTHY ANNA
Sós Péter: A Napba néző lány. — Magyar Hírlap. 1971. X. 16.
LENGYEL LAJOS
Rényi Péter: Egy magyar avantgardista útja. — Magyar Grafika. 1971. 15. évf. 6. sz. 50–57.

k) Díszlet

- Bojár Iván: Felszólalás díszletgyűben. — Magyar Hírlap. 1971. aug. 20.
KÖPECZI BÓCZ ISTVÁN
Barta András: Köpeczi Bócz Istvánnál. — Színház. 1971. aug.
VASARELY, VICTOR
Egri István: Vasarely díszlet Győrben. — Új Írás. 1971. 11. évf. 8. sz. 93–99.

l) Ipari forma

- Bér Andor: Az ipari formatervezés helyzete 1970-ben. — Ipari Művészet. 1971. 3. sz. 22–23.
Bojár Iván: „Forma”-tervezés — vagy gyártmánytervezés? — Magyar Hírlap. 1971. júl. 17.
Koczogh Ákos: Ergonómia és formatervezés. — Ipari Művészet. 1971. 3. sz. 15–22.

MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA

- Ábrahám Ferenc: Hetvenöt éves a Mezőgazdasági Múzeum. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 16. sz. 728–731.
ALBA REGIA. Annales Musei Stephani Regis. Az István Király Múzeum Évkönyve. 11. 1971. (Szerk. Fitz Jenő) Székesfehérvár, 1971. Franklin ny. 180 l., 33 t. — 29 cm. (Az István Kir. Múzeum. Közli. C sor. 11.)
Az AQUINCUMI MÚZEUM KÖTÁRA. Vezető. (Írta: Németh Margit) Bp. 1971. Békés m. Ny. 75 l., — 18 cm.
Albertini Béla: Múzeumi hónap. 1970. — Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 50–62.
Albrecht Gyula: Múzeum a gyárban. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 2. sz. 27.
ALUATA I. A Sepsiszentgyörgyi Múzeum Évkönyve. 1969. 357 l. Szerk. Székely Zoltán. Ism.: Kósa László, Ethnographia. 1971. 82. évf. 1. sz. 99–101.
Antall József: Az orvos- és gyógyszerésztörténeti múzeumügy Magyarországon. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 28–42.
ARRABONA. A Győri Múzeum Évkönyve. 13. Szerk. Dávid Lajos. Győr. 1971. Győr-Sopron m. Ny. 519 l., 6 t. — 24 cm.
Bakács István: A Magyar Országos Levéltár és a Magyar Nemzeti Múzeumi Levéltár 1926–1934 közötti kapcsolatairól. — Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 4. sz. 310–323. Német kivonattal.
Balassa M. Iván: Szabadtéri néprajzi múzeumok Erdélyben. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 151–158. Képpel.
A BÉKÉSI MEGYEI MÚZEUMOK KÖZLEMÉNYEI. 1. Szerk. Dér László, Békéscsaba. 1971. Szegedi Ny. 183 l., 5 térf. — 24 cm.
Borsos László: Bartók Archivum a budai várnegyedben. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 16–25. Képpel.
Borcsa Tibor: A Magyar Vendéglátóipari Múzeum öt éve. — Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 122–129.
BUDAPEST RÉGISÉGEI. A BTM évkönyve. 22. Szerk. Tarjányi S. Bp. 1971. Franklin Ny. 443 l., 6 t. — 29 cm.
Csikói László: Bemutatjuk a Központi Múzeumi Igazgatóságot. — Népművelés. 1971. 18. évf. 7. sz. 25–27.
Csizsár Árpád: A vásárosnaményi múzeum. — Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 3. sz. 77–84.

- Czére Béla: Eredeti tárgyak a közlekedési múzeumokban. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 43–53.
Dankó Imre: Jelentés a Déri Múzeum 1968–1970. évi munkájáról. — A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1970. Debrecen. 1971. 735–741.
Dávid Lajos: Jelentés a Győr-Sopron Megyei Múzeumi Szervezet 1970. évi munkájáról. — Arrabona. 10. 1971. Győr. 504–517.
Dömötör Sándor: A munkáshagyományok és a muzeológia. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 15–27.
Domonkos Ottó-Vendel Miklós: Jelentés a Központi Bányászati Múzeum 1969–1970. évi munkájáról. — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 84–86.
Erdélyi Zoltán: Felszólalás Erdészeti Múzeum létesítése érdekében. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 57–60.
Éri István: A múzeumi nyilvántartás, tájékoztatás és a számítógépek. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 42–48.
Esti Béla: A Magyar Munkásmozgalmi Múzeum és a megyei múzeumok együttműködése. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 91–104.
Farkas László: A Nemzeti Múzeum államosítása Főtűs József minisztersége idején. — Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 4. sz. 296–309. Német kivonattal.
Fejős Imre-Körök József: A Magyar Nemzeti Múzeum története. Bp. 1971. NPI. Házi ny. 44 l., ill. — 21 cm.
Fitz Jenő: Jelentés a Fejér Megyei Múzeumok 1968–69. évi tevékenységéről. — Alba Regia. XI. k. 1971. 159–163. Németül is.
FOLIA ARCHEOLOGICA 22. (A Magyar Nemzeti Múzeum évkönyve) Főszek. Fülöp Ferenc. Bp. 1971. NPI. Athenaeum Ny. 245 l., ill. — 24 cm.
Frank János: A múzeum őrei. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 40. sz. 12.
Gábr György: A Magyar Nemzeti Múzeum zenei gyűjteményének kialakulása. — Folia Archaeologica. 1971. 22. k. 237–246. Angol kivonattal.
Gönczi Antal: A múzeumi jogszabálykötet megjelenése. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 3–4.
Horváth, Tibor: Report of the Activities of the Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts in 1969 and 1970. — A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 1971. 13. k. 81–113. Képpel.
Husztay Sándor: Két régi akció a Természettudományi Múzeum önálló épületéért. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 133–141.
Janek Józsefné-Villangó István: A KMI vándorkiállítási tevékenységéről. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 112–119.
A JANUS PANNONIUS MÚZEUM ÉVKÖNYVE. 13. 1968. Szerk. Mándoki László. Pécs. 1971. Somogy m. Ny. 336 l., 20 t., 1 térf. — 29 cm.
Kádár Márta: A művészi ipar múzeuma. — Keletmagyarország. 1971. okt. 31.
Karlóvits Károly-Sólyom Gyula: Műszaki Múzeum. — Budapest. 1971. 9. évf. 3. sz. 23–25.
Kiss Mária: A községi gyógyszerésztörténeti múzeum megnyitása. — Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 4. sz. 539–540.
Kiszely Gyula: Az Öntödei Múzeum. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 79–86.
László Miklós: Múzeumi séták. Hadtörténeti Múzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 18–21.
Lukácsy András: Bejárat a Szarvas tér felől. (A BTM és NDK múzeumai) — Magyar Hírlap. 1971. nov. 11.
A MAGYAR NEMZETI GALÉRIA ÉVKÖNYVE 1970. Szerk. Pogány Ö. Gábor, Cs. Nagy Zsuzsa, D. Fehér Zsuzsa. — Ism.: Dévényi Iván. Vigilia. 1971. 36. évf. 7. sz. 486–487.
Mészáros Márta: Az 1969. évi szakmai felmérés néhány tapasztalata. II. — Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 42–49.
A MISKOLCI HERMAN OTTÓ MÚZEUM KÖZLEMÉNYEI. 9. 1971. Szerk. Bodó Sándor. Miskolc, 1971. Nyomdaipari Váll., 116 l., — 25 cm.
A MISKOLCI HERMAN OTTÓ MÚZEUM ÉVKÖNYVE 10. Szerk. Zádor Tibor. Miskolc, 1971. Alföldi Ny. 519 l., ill. — 24 cm.
MÚZEUMI JELEK. Szolnok, Damjanich János Múzeum. 9–10. Szerk. Selmeczi László, Szabó László. Szolnok. 1971. Házi soksz. 69 l., ill. — 20 cm.
A NAGYKERÉKI Várkiállítást ismerteti Dankó Imre. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 128–132.
Németh Ferenc: A jubiláló Magyar Közlekedési Múzeum. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 43. sz. 2038–2042.
N.N.: A múzeumokban folyó tudományos és kutató munka helyzete, feladatai az MSZMP KB. Tudománypolitikai irányelveinek terjesztésében. — Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 3–16.
N.N.: A Magyar Nemzeti Múzeum. — Budapest. 1971. 9. évf. 4. sz. 23–25. Képpel.
N.N.: A múzeumok és az idegenforgalom kapcsolata. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 3–18.
Pongó János: Az Országos Hadtörténeti Múzeum Története. 1. — Az Országos Hadtörténeti Múzeum Értesítője. 1971. 7–71. Orosz és német nyelvű kivonattal.
— S.: Múzeumi séták. Természettudományi Múzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 14–15.
Siklós László: A Tüzoltó Múzeum. — Budapest. 1971. 9. évf. 2. sz. 23–25.

Siklós László: Múzeum az iskolában. — Budapest. 1971. 9. évf. 9. sz. 23–25.
 Stefanits István: Pince kőtár a váci múzeumban. — Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 86–89.
 Szabó György: Egy múzeum dicsejete. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 48. sz. 13.
 Székely András: Múzeumi séták. Szépművészeti Múzeum, Egyiptomi gyűjtemény. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 1. sz. 18–21.
 Szigeti Jenő: Orvostörténeti Múzeum Miskolcon 1918-ban. — Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60–61. sz. 339–340.
 Szinte Gábor: Múzeumi séták. Közlekedési Múzeum. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 2. sz. 18–21.
 T. E.: Múzeumi és műemléki hónap Nógrádban. — Nógrád. 1971. okt. 2.
 Emlékkönyv a TÜRKEVEI MÚZEUM fennállásának huszadik évfordulójára. Szerk. Dankó Imre. Túrkeve. 1971. Alföldi Ny. Debrecen. 207 l., ill. — 24cm.
 Tűskés Tibor: Szabadtéri néprajzi múzeumok Veszprém megyében. — Jelenkor. 1971. 14. évf. 9. sz. 815–816.
 Vadász Erzsébet: Bemutatjuk a Nagytétényi Kastélymúzeumot. — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 13–15. Képpel.
 Vedres Vera: Ismerkedés az építészettel (Az új építészeti bemutatóteremről) — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 6. sz. 7.
 A VESZPRÉM MEGYEI MÚZEUMOK KÖZLEMÉNYEI. 10. Veszprém. 1971. Szerk. Uzsoki András.
 Villangó István: Múzeumi és műemléki hónap. — Népművelés. 1971. 18. évf. 12. sz. 34–35.
 Wagner István: Kőrséta a Körösvidék múzeumaiban. — Utunk. 1971. 26. évf. 51. sz. 11.
 Weiner, Piroška: Activité du Musée des Arts Décoratifs en 1969–1970. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei. 13. 1971. 9–26. Képpel.

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

Dercsényi Dezső: Múltunk jelene. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 3–5.
 T. Knótk Márta: Zászlók restaurálásáról. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 10. 1971. 457–468.
 Nyárády Gábor: A kövek is szenvednek. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 2. sz. 34–35.
 Németh Ferenc: A tenger királynőjének megmentéséért. — Élet és Tudomány 1971. 26. évf. 45. sz. 2132–2139.
 Pál Endre: Ifj. Vastagh György „Csikós” szobrának restaurálása. — Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 7. Képpel.
 Szent-Gály Erzsébet: A győrzámolyi Madonna-szobor restaurálása. (Eszt. Ker. Múz.) — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 168–172. Képpel.
 B. Thomas Edit: Régészeti épületekrekonstruksiók. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 39–41.

MŰVÉSZETI ÉLET

a) Általános cikkek

Ákác László: Hogyan lehet képet venni? — Délmagyarország. 1971. júl. 3.
 Bernáth László: A pápa fizet. — Csongrád Megyei Hírlap. 1971. okt. 17.
 Koronkay Gyula: A nyíregyházi képzőművészeti élet 1971 első felében. — Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 3. sz. 93–104. Képpel.
 Makra Péter–S. Nagy Katalin–Vitányi Iván: Közönségvizsgálat három múzeumban. — Budapest. 1971. 9. évf. 9. sz. 14–15.
 Murádin Jenő: A másik Nagybánya. — Utunk. 1971. 26. évf. 47. sz. 7.
 (nyakas): A képcsarnoki kirakat két oldalán. — Déli Hírlap. 1971. jan. 9.
 Soós Imre: Képzőművészet barátok. — Népművelés. 1971. 18. évf. 3. sz. 35.
 Török Béla: A nyíregyházi Benczúr Gyula Terem feladata. — Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 4. sz. 85–86.

b) Művészeti oktatás

Ágopcsa Marianna: A valóság szintézise. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 24–25. Képpel.
 Bojár Iván: Látogatás a 100 éves Képzőművészeti Főiskolán. — Magyar Hírlap. 1971. okt. 10.
 Domonkos Imre: A művészeti nevelés mint az alkotó személyiség kialakításának tényezője. — Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 1–2.
 Komárik Dénes: Építészképzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. — Építés–Építészettudomány. 1971. III. k. 4. sz. 379–418.
 Kovanez Ilona: Százéves a Magyar Képzőművészeti Főiskola. — Szocialista Művészetért. 1971. okt. 9.

Ligetiné Verebely Anna: Esztétikai nevelés művészeti alkotások segítségével. — Rajztanítás. 1971. 13. évf. 2. sz. 11–19.
 Losonci Miklós: Vallomás a képzőművészet tanításáról. — Rajztanítás. 1971. 13. évf. 6. sz. 15–16.
 Ónodi Éva: 100 éves a Magyar Képzőművészeti Főiskola. — Budapest. 1971. 9. évf. 11. sz. 35–37. Képpel.
 Rónay György: Gondolatok művésznevelésünk intézményesítésének centenáriumán. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 3. sz. 204–212.
 Tandí Lajos: Hová lesz a látás képessége? — Délmagyarország. 1971. okt. 10.
 Vadas József: A Képzőművészeti Főiskolán. (1971.) — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 45. sz. 7.

c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek

Aba Novák Judit: A művésztelepek eredményei és gondjai. — Magyar Nemzet. 1971. szept. 8.
 Bakó Endre: Képzőművészeti tábor Hajdúnánáson. — Hajdú–Bihari Napló. 1971. aug. 23.
 Balogh Elemér: A veszprémi nyári művésztelep. — Somogyi Néplap. 1971. aug. 4.
 Dunajecz László: Nagybányai jubileum. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 19–21. Képpel.
 Fekete Judit: Pontosabb működési szabályzatot sürget a művésztelepek helyzete. — Magyar Nemzet. 1971. júl. 30.
 Gál István: A zseneyi művésztelep 1919. évi terve. — Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 15.
 Marthy, Barna: Szentendre, Art Colony. — New Hungarian Review. 1971. szept.
 Murádin Jenő: Felsőbányai nyarak. I–II. — Utunk. 1971. 26. évf. 31. sz. 10., 32. sz. 10.
 MŰVÉSZTELEP SZENTENDRÉN. — Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 17–20.
 M. V.: Nemzetközi Hajdúsági Művésztelep. 1971. — Hajdú–Bihari Napló. 1971. aug. 1.
 Pelcsinszky Veronika: A fiatal képzőművészek stúdiója. — Népszava. 1971. aug. 11.
 Rídeg Gábor: A „hátszág” megteremtése. — Népszava. 1971. nov. 26.
 Soproni Sándor: Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1970. évi működéséről. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 4. sz. 309–310.
 Szilágyi János György: Az Ókortudományi Társaság tizenharmadik éve. — Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 313–315.
 Tar Károly: Egyéves a debreceni Művésztelep. — Népművelés. 1971. 18. évf. 10. sz. 38–39.
 Tóbiás Áron: Látogatás Nagybányán. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 3–8.
 Tóth Ferenc: Marosmenti művésztelep Makón. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 14–15. Képpel.
 Vargáné Zsuzsanna Irén: A Borsod-Miskolci Közművelődési és Múzeum Egyesület alakulása és fejlődése az első világháborúig. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 10. 1971. 169–208. Német kivonattal.
 Zentai Mária: Soproni Művésztelep. 1970. — Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 27.

d) Műgyűjtés

Albrecht Gyula: A magángyűjtés társadalmi haszna. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 11.
 Dankó Imre: Ifj. Iványi Grünwald Béla gyűjteménye. — Forrás. 1971. 2. sz. 78–79.
 D. I.: Füst Milán gyűjteménye. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 6–7.
 D. I.: A Roisz gyűjtemény Balatonfűreden. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 8–11. Képpel.
 Dövényi Iván: Modern magyar festmények Nagy István gyűjteményéből. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 1–5. Képpel.
 Gerelyes Ede: Napjaink gyűjtőmozgalmai és a legújabb kor múzeumi problémái. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 54–68.
 H. B.: A Nyári-féle gyűjtemény. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 41–43. Képpel.
 Horváth Béla: Adorján Mária gyűjteménye. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 50–53. Képpel.
 H–i: A Győryék gyűjteménye. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 8–10. Képpel.
 Kiss Ákos: Műgyűjtés az ókorban. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 24–26. Képpel.
 Kiss Ákos: Az egyházi gyűjteményekről. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 25–27.
 Kiss Ákos: A magángyűjtők és a társadalom. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 38–39.
 Sz. Kürti Katalin: Benkő Ferenc gyűjteménye a Déli Múzeumban. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 35.
 Losonci Miklós: Látogatás Szijszékénél. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 31–32.

Márton Ödön műgyűjtő halálára. — Dévényi Iván. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 28–30. Képpel.

Miklós József: A gyűjtő világ furcsaságaiból. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 14–15.

Salamon Nándor: Meglátogattuk a Kolozsvári gyűjteményt. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 35–37.

Szabadi Judit: Képgyűjtés és hitvallás. (Dr. Rácz István gyűjteménye) — Jelenkor. 1971. 14. évf. 2. sz. 158–161. Képpel.

Szelesi Zoltán: Völgyessy Ferenc képei és a szegedi műgyűjtés. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. XX. évf. 1. sz. 23–30. Képpel.

P. Szűcs Julianna: Mezei Árpád modern francia gyűjteménye — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 16–18. Képpel.

P. Szűcs Julianna: Az európai iskola képei Mezei Árpádnál. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 14–17. Képpel.

Vadászi Erzsébet: Sárkány István emlékére. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 54–55. Képpel.

Zombory György: Műgyűjtés — kortárs művészet. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 62.

KIÁLLÍTÁSOK

a) általában és 1970 előtt

(bm): Szabadtéri szoborbemutatók, állandó kiállítások. — Beszélgetés dr. Végváry Lajossal — Északmagyarország. 1971. febr. 16.

Berta István: A „Nemzedékek” kiállítás megrendezéséről. — Műzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 28–41.

D. I.: Az Esztergomi Keresztény Múzeum új kiállítása. — Vigilia. 1971. 36. évf. 8. sz. 563.

(m. zs.): Hivatása: kiállításrendezés. Beszélgetés Baranyi Judit művészettörténéssel. — Kisalföld. 1971. febr. 10.

Parádi Nándor: Cseh és morva kerámia a XI–XVI. században. Kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeumban 1969. október–november. — Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 1. sz. 105–106.

Róza Gyula: Pop Art a Múcsarnokban. — Világ Ifjúsága. 1971. dec. 1.

Vértessy Miklós: Az első pesti iparkiállítások. — Budapest. 1971. 9. évf. 8. sz. 36–38.

b) egyéni

Ábrahám Rafael grafikusművész kiállítása. Budapest. Dürer terem 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 19. sz. 12.

Áldozó József festőművész kiállítása. Budapest. Ernst Múzeum. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 19. sz. 12.

Altörjai Sándor festőművész kiállítása. Budapest. Mednyánszky terem. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 12. sz. 14.

Ambrus Éva keramikumművész kiállítása. (Németh Olga keramikum-művésszel) Hódmezővásárhely. Medgyessy terem. — Ism.: T. I. Dél-Magyarország. 1971. okt. 13. — Vadas József. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 48. sz. 12.

Bakonyi Mihály festőművész kiállítása. Budapest. Fővárosi Művelődési Ház. — Ism.: Olcsai Kiss Zoltán. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 42.

Budapest. Fáklya Klub. — Ism.: Péter Imre. Köznevelés. 1971. 27. évf. 23. sz. 44.

Baldass János festőművész kiállítása. Salgótarján. 1971. — Ism.: F. Mihály Ida. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 45–46.

Bálint Endre festőművész kiállítása. Győr. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 10. sz. 716.

Pécs. Janus Pannonius Múzeum. 1971. — Ism.: Vadas József. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 38. sz. 12. — NN. Népszabadság. 1971. okt. 5.

Balogh Tünde, Jámorné textiltervező művész kiállítása. Békéscsaba, Csongrád, Szentcs. 1971. — Ism.: Laczó Katalin. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 4. sz. 375–380.

Bánfy József festőművész kiállítása. Tatabánya. 1970–1971. — Ism.: Papp Albert. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 32.

Baranyi Károly festőművész kiállítása. (Markov Zlata jugoszláviai szobrászművésszel) Szeged. Móra Ferenc Múzeum. 1971. — Ism.: Szij Rezső. Alföld. 1971. 22. évf. 9. sz. 101–102.

Barcsay Jenő festőművész kiállítása. Pécs. 1971. — Ism.: Martyn Ferenc. (megnyitó beszéd) Jelenkor. 1971. 14. évf. 6. sz. 515–516.

— Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 1. sz. 50.

Bartha László festőművész kiállítása. Budapest. Csók István Galéria. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 12. sz. 856. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 43. sz. 12. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. okt. 21. — P. Szűcs Julianna. Népszabadság. 1971. okt. 22.

Basilius Sándor festőművész kiállítása. Miskolci Galéria. 1971. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 38–39.

Baska József festőművész kiállítása. Budapest. Ernst Múzeum. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 12. sz. 14.

Dunaújváros. — Ism.: B. I. Dunaújvárosi Hírlap. 1971. nov. 16.

Benczédi Sándor szobrászművész kiállítása. (Cs. Erdős Tibor festőművésszel) Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: P. Szűcs

Julianna. Népszabadság. 1971. dec. 7. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 50. sz. 13.

Bene Géza festőművész emlékkiállítása. Debrecen. Kossuth Lajos Tudományegyetem. 1970. — Ism.: Kerékgyártó István. (megnyitó beszéd) Alföld. 1971. 22. évf. 2. sz. 75–78.

Benedek Péter festőművész kiállítása. Uszod. Iskola. 1971. — Ism.: M. Kiss Pál. Forrás. 1971. 1. sz. 95–96.

Benyó Ildikó grafikusművész kiállítása. Budapest. Ferencvárosi Pincetárlat. 1971. — Ism.: (b. e.) Ország Világ. 1971. jún. 16.

Bér Júlia festőművész kiállítása. Budapest. Csehszlovák Kultúra. 1971. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 48.

Bér Rudolf festőművész kiállítása. Budapest. Csók Galéria. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 12. sz. 856. — P. Szűcs Julianna. Népszabadság. 1971. aug. 27.

Berényi Piroska festőművész kiállítása. Budapest. KKI. 1971. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 37–38.

Berda Ernő festőművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. augusztus. (Rend. és kat. Soós Klára.) Bp. 1971. Főv. Ny. 15. lev., ill. — 22 × 21 cm. — Ism.: Berecz Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 42–44.

Berki Viola festőművész kiállítása. Zalaegerszeg. 1971. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap. 1971. jún. 20.

Bernáth Aurél festőművész kiállítása. Kaposvár. Rippl Rónai Múzeum. 1971. — Ism.: Horányi Barna. Somogyi Néplap. 1971. okt. 10. — Uő. Somogyi Néplap. 1971. okt. 12.

Bódy Irén textiltervező művész kiállítása. Pesterzsébet. Művelődési Ház. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1971. jún. 22.

Bor Pál festőművész kiállítása. Budapest. Ernst Múzeum. 1970. okt. — Ism.: Major Máté. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 30. — Uő.: Magyar Építőművészet. 1971. 2. sz. 54.

Bordás Ferenc grafikusművész kiállítása. Szeged. 1971. — Ism.: Tandi Lajos. Dél-Magyarország. 1971. nov. 16.

Boroksa András autodidakta festő- és szobrászművész kiállítása. Zuglói. Kassák Lajos Művelődési Ház. 1971. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 44–45.

Boross Géza festőművész kiállítása. Nyíregyháza. Jósza András Múzeum. — Ism.: P. G. Keletmagyarország. 1971. márc. 6. — Pogány Ö. Gábor. Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 3. sz. 67–72. — Uő.: Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 35–36.

Borsi Gáborné textiltervező művész kiállítása. Budapest. Iparművészeti Múzeum. 1971. — Ism.: Katona Imre. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 44–45.

Borsos József festőművész emlékkiállítása. Veszprém. Bakony Múzeum. 1971. jún.–aug. (Rend. és kat. Molnár Zsuzsa.) Veszprém 1971. Nőgrád m. Ny. 14. lev., ill. — 23 × 20 cm. — Ism.: Raffai István. Napló. 1971. jún. 26.

Bozóky Mária festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 8. sz. 564. — h. gy. Magyar Nemzet. 1971. jún. 10. — Koczogh Ákos. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 44. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 25. sz. 13.

Bozós János festőművész kiállítása. Baja. Türr István Múzeum. 1971. — Ism.: Mészáros Fülöp. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 41–42.

Brósz Irma festőművész kiállítása. — Ism.: Tibély Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 39.

Buzás Árpád textiltervező művész kiállítása. (Simó Ágoston keramikum-művésszel) Budapest. Csók István Galéria. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 45–46.

Czene Béla festőművész kiállítása. (Hikádi Erzsébet festőművésszel) Debrecen. TIT. Csokonai Klub. — Ism.: Tóth Ervin. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 38–39.

Cziráki Lajos festőművész kiállítása. Győr. 1971. — Ism.: Z. Szabó László. Életünk. 1971. 3. évf. 6. sz. 565–566.

Czóbel Béla festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1971. apr. 3–21. (Rend. és kat. Kratochwill Mimi.) Bp. 1971. Globus Ny. 80 1., ill. — 23 × 21 cm. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 7–8. sz. 686–688. — D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 6. sz. 418–419. — Dévényi Iván. Életünk. 1971. 3. évf. 2. sz. 161–165. — Németh Lajos. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 44. sz. 178–179. — Philipp Clarisse. Kortárs. 1971. 15. évf. 7. sz. 1162–1163. — Róza Gyula. Hungarian Review. 1971. júl. — Dunaújvárosi Hírlap. 1971. aug. 20. Eger. — Ism.: (farkas) Népújság. 1971. júl. 30. Miskolci Képtár. — Ism.: Cs. A. Északmagyarország. 1971. nov. 14.

Szeged. — Ism.: Tandi Lajos. Dél-Magyarország. 1971. szept. 19.

Czímra Gyula festőművész emlékkiállítása. Kiskunfélegyháza. Kiskun Múzeum. 1971. — Ism.: Haulisch Lenke. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 43–44.

Cseh Gábor grafikusművész kiállítása. Szekszárd. — Ism.: Ordas Iván. Népújság. 1971. nov. 4.

Csernő Judit festőművész kiállítása. Eger. 1971. — Ism.: Moldvay Győző. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 42.

Csik István festőművész kiállítása. Budapest. Múcsarnok. 1971. — Ism.: Ilosznci Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 44–45. — D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 7. sz. 486. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 19. sz. 12. — Ujvári Béla. Kortárs. 1971. 15. évf. 8. sz. 1329–1330.

Csikszentmihályi Róbert szobrászművész kiállítása. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. 1970. — Ism.: Kovács Péter. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 36–37.

Csizmádia Zoltán kerámikusművész kiállítása. Veszprém. Képtár. 1971. — Ism.: Balogh Elemér. Napló. 1971. jan. 1.

Csohány Kálmán grafikusművész kiállítása. Székesfehérvár. 1970. — Ism.: B. Supka Magdolna. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 40–41. o. Vác. — Ism.: Végh Ferenc. Pest Megyei Hírlap. 1971. okt. 30.

Csőregyháza Éva festőművész kiállítása. Sopron. 1971. — Ism.: Domokos Imre. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 6. sz. 32.

Dallos Ferenc festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: h. gy. Magyar Nemzet. 1971. júl. 29. — Haits Géza. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 41–42. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 31. sz. 13.

Dallos Livia festőművész kiállítása. Budapest. Dagály utcai Művelődési Klub. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 42–43.

Dárdai Nicolett ügytervező iparművész kiállítása. Csepeli Galéria. 1971. — Ism.: Paulikovic Pál. Ipari Művészet. 1971/5. 13–14.

Dezsol József festőművész kiállítása. Budapest. Ernst Múzeum. 1971. — Ism.: P. Szücs Julianna. Népszabadság. 1971. nov. 23. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. nov. 23. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 46. sz. 12.

Diószegi Balázs festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. 1970. — Ism.: Domokos Imre. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 30–31. — Gál Sándor. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 31. — Haits Géza. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 33–34. — Theisler György. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 34–35.

Dobos Lajos festőművész kiállítása. Budapest. Ferencvárosi Pincetárlat. 1971. — Ism.: Szij Rezső. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 40–41.

Domanovszky Endre festőművész kiállítása. BTM, Vármúzeum. 1971. okt. 9–nov. 8. (kat. bev. Bertalan Vilmos.) Bp. 1971. Globus Ny. 24 lev., ill. — 23 × 21 cm. — Ism.: Hantos János. Budapest. 1971. 9. évf. 12. sz. 48–49. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. okt. 12. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1971. okt. 12. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1971. okt. 17. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 43. sz. 12.

Doór Ferenc festőművész kiállítása. Budapest. Derkovits terem. 1971. — Ism.: Ecsery Elemér. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 34. — H. G. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 34–35.

Egry József festőművész emlékkiállítás. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. dec. 22.–febr. 27. (Rend. és kat. összeáll. Szij Béla.) Bp. 1971. Révai Ny. 40 l., 23 t. — 23 × 20 cm. (Francia nyelven is) — Ism.: Bodó Sándor. Napló. 1971. dec. 29. — Fónay Tibor. Napló. 1971. dec. 25.

Endre Béla festőművész emlékkiállítás. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. febr. 9. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 4. sz. 278–279. — László Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 32–34. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 34–35.

Erdélyi Tibor szobrászművész, fafaragó kiállítása. Budapest. Budai Vigadó. 1971. — Ism.: Bánszki Pál. Népművelés. 1971. 18. évf. 6. sz. 43.

Erdős János grafikusművész kiállítása. Budapest. Dürer terem. 1971. — Ism.: h. Magyar Nemzet. 1971. jún. 18. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 25. sz. 13.

Cs. Erdős Tibor festőművész kiállítása. (Benczédi Sándor szobrászművésszel) Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 50. sz. 13. — P. Szücs Julianna. Népszabadság. 1971. dec. 7.

Fabók Gyula festőművész kiállítása. Balassagyarmat. 1971. — Ism.: Gonda Zoltán. Nógrád. 1971. aug. 6.

Farkas Aladár szobrászművész kiállítása. (Hincz Gyula festőművésszel) Budapest. Csók Galéria. 1971. — Ism.: Bojár Iván. Kisalföld. 1971. febr. 14. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1971. febr. 10. — V–S. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 7. sz. 13. — (tóth) Nógrád. 1971. márc. 3.

Farkas Béla festőművész kiállítása. Sopron. 1971. — Ism.: H. B. Somogyi Néplap. 1971. dec. 7.

Farkas István szobrászművész kiállítása. Budapest. Fővárosi Művelődési Ház. 1970–71. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 33.

Fáy Lóránd (1906–1945) festőművész emlékkiállítás. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. márc. 15.–ápr. 4. (Rend. és kat. F. Mihály Ida.) Bp. 1971. Főv. Ny. 14 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 35–37.

Félegyházi László festőművész kiállítása. — Ism.: Székelyhidi Ágoston. Alföld. 1971. 22. évf. 3. sz. 79–80.

Ferenczy Júlia festőművész és Gy. Szabó Béla grafikusművész kiállítása. Szligiget. 1971. június. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. (Rend. és kat. Pogány Ö. Gábor és Péntes Éva.) Bp. 1971. Főv. Ny. 18 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: M. Kiss Pál. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 35–36. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 24. sz. 12.

Fontos Sándor festőművész kiállítása. Szeged. Képtár. 1971. — Ism.: Dér Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 44–45.

Fülöp Erzsébet festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf

terem. — Ism.: NN. Magyar Hírlap. 1971. nov. 23. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 45. sz. 12.

Fülöp Lajos festőművész és Ujhelyi Gábor festőművész kiállítása. Veszprém. Eötvös Károly könyvtár. — Ism.: Napló. 1971. nov. 19.

Gaál Domokos festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 12. sz. 14.

Z. Gács György festőművész kiállítása. Fénymobilok. Budapest. Iparművészeti Múzeum. 1971. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 45–46. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1971. jan. 4.

Gádor István kerámikusművész kiállítása. Budapest. Műcsarnok. 1971. máj. 29.–jún. 20. (Rend. és kat. Maróti Andorné, bev. Mihályfi Ernő.) Bp. 1971. Nógrád m. Ny. 52 l., ill. — 23 × 20 cm. — Ism.: Major Máté (megnyitó beszéd.) Magyar Építőművészet. 1971. 5. sz. 62–63. — D. N. Ipari Művészet. 1971/5. 11. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1971. jún. 17. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1971. jún. 11. — Bojár Iván. Hungarian Review. 1971. szept. — Koczogh Ákos. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 1971. 3. sz. 16–18. — Herczeg Anna. Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 22. sz. 1040–1043. — Koczogh Ákos. Kortárs. 1971. 15. évf. 10. sz. 1668–1670. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 26. sz. 13. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 8. sz. 562. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 11. sz. 1013–1014.

Gammel József festőművész kiállítása. Monor. 1970. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 47. — Szilágyi Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 47–48.

Garabuczy Ágnes festőművész kiállítása. Miskolci Galéria. 1971. — Ism.: Borbély László. Napjaink. 1971. 10. évf. 2. sz. 4. — (makai) Déli Hírlap. 1971. jan. 11. — M. Kiss Pál. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 44–45.

Gáspár Antal grafikusművész kiállítása. Budapest. MÜOSZ Kultúrterem. 1971. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 40–41.

Geszler Mária kerámikusművész, Horváth János textiltervező művész, Majtényi Károly szobrászművész kiállítása. Szombathely. Savaria Múzeum. 1971. — Ism.: Heitler László. Életünk. 1971. 3. évf. 4. sz. 370–372. — Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 46–47.

Göröcs Tibor grafikusművész kiállítása. Budapest. Eötvös Klub. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 9. sz. 12.

Sz. Györfy Klára festőművész kiállítása. Tatabánya. Népház. 1971. — Ism.: Dévényi Iván. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 5. sz. 32. — Jenkei János. Új Forrás. 1971. 3. évf. 2. sz. 75–78.

Győri Elek naiv festő kiállítása. Budapest. Vajdahunyadvár. Miskolc. — Ism.: F. Mihály Ida. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 42–43.

Gyurcsák Ferenc szobrászművész kiállítása. Baja. József Attila Művelődési Központ. — Ism.: Csató Károly. Petőfi Népe. 1971. aug. 8.

G. Hager Rita textiltervező művész kiállítása. Budapest. Iparművészeti Múzeum. 1971. — Ism.: Katona Imre. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 44–45.

Héssz Ferenc festőművész kiállítása. Debrecen. TIT Csokonai Klub. 1971. — Ism.: Dömötör János. Alföld. 1971. 22. évf. 8. sz. 67–69.

Hibó Tamás grafikusművész kiállítása. Balassagyarmat. 1970. — Ism.: Vihar Béla. (megnyitó beszéd.) Palócföld. 1971. 5. évf. 1. sz. 93–95.

Hikádi Erzsébet festőművész kiállítása. Budapest. Csók Galéria. 1971. — Ism.: Horváth Béla. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 30. — Barát Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 30–31. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 21. sz. 12. Veszprém. Képcsarnok Vállalat. — Ism.: r. i. Napló. 1971. jún. 16.

Debrecen. TIT. Csokonai Klub. — Tóth Ervin. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 38–39. — Uő. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 31.

Hincz Gyula festőművész és Somogyi József szobrászművész kiállítása. A XXXV. Velencei Biennálén bemutatott művek. Budapesti Történeti Múzeum. 1971. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 46–47. — Henszlimann Illa. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 41–42. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1971. febr. 7. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 6. sz. 12.

Hincz Gyula és Farkas Aladár szobrászművész kiállítása. Budapest. Csók Galéria. 1971. — Ism.: V–S. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 7. sz. 13. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1971. febr. 10. — Bojár Iván. Kisalföld. 1971. febr. 14.

Horváth Attila kiállítása. Budapest. MOM. Művelődési Ház. 1971. — Ism.: Gál Sándor. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 3. sz. 32.

Horváth István festőművész kiállítása. Győr. 1971. — Ism.: Z. Szabó László. Életünk. 1971. 3. évf. 6. sz. 566.

Horváth János textiltervező művész, Geszler Mária kerámikusművész, Majtényi Károly szobrászművész kiállítása. Szombathely. Savaria Múzeum. 1971. — Ism.: Heitler László. Életünk. 1971. 3. évf. 4. sz. 370–372. Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 47.

Nyírbátor. Báthori István Múzeum. — Ism.: K. Gy. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 48.

Horváth János népművész, fazekas kiállítása. Budapest. Fővárosi. Művelődési Ház. 1971. — Ism.: Pillis Pálné. Baranyai Művelődés. 1971. 3. sz. 73–75.

- Horváth Piroska* textiltervező művész kiállítása. Budapest. Iparművészeti Múzeum. 1971. — Ism.: *Ecsery Elemér. Művészet.* 1971. 12. évf. 3. sz. 43–44. — *F. V. Fonalór.* 1971. júl. 5. — *B. Kiss Éva. Ipari Művészet.* 1971. 15. sz. 28.
- Illés Árpád* festőművész kiállítása. Győr. 1971. — Ism.: *Z. Szabó László. Életünk.* 1971. 3. évf. 6. sz. 564–565.
- Ilosvai Varga István* festőművész kiállítása. Szentendre. 1970. — Ism.: *Pogány Ö. Gábor. Művészet.* 1971. 12. évf. 1. sz. 32.
- Iványi Katalin* festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: *P. B. Esti Hírlap.* 1971. okt. 9. — *h. gy. Magyar Nemzet.* 1971. febr. 26. — *Bojár Iván. Magyar Hírlap.* 1971. febr. 23. — *Révész Zsuzsa. Művészet.* 1971. 12. évf. 5. sz. 40. — *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 9. sz. 12.
- Jankay Tibor* festőművész kiállítása. Békéscsaba. Munkácsy Mihály Múzeum. 1971. — Ism.: *D. J. Művészet.* 1971. 12. évf. 4. sz. 47–48.
- Jantyik Mátyás* festőművész emlékkiállítása. Békési Múzeum. 1971. — Ism.: *S. E. Békés Megyei Népiújság.* 1971. okt. 26. — *Tábori György. Békés Megyei Népiújság.* 1971. okt. 24.
- Jósa János* festőművész kiállítása. Kaposvár. Képcsarnok Vállalat. — Ism.: *R. G. Népszava.* 1971. febr. 28. — *Tóth Ervin. Hajdú Bihari Napló.* 1971. febr. 25.
- Kádár Béla* festőművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. augusztus. (Rend. és kat. *Bedő Rudolf, Szigy Béla*) Bp. 1971. Révai Ny. 22 lev. — 23 cm. — Ism.: *Bedő Rudolf. Művészet.* 1971. 12. évf. 9. sz. 34. — *Berecz Miklós. Művészet.* 1971. 12. évf. 11. sz. 42–44. — *Goda Gábor (megnyitó beszéde) Művészet.* 1971. 12. évf. 10. sz. 36–37. — *D. I. Vigília.* 1971. 36. évf. 10. sz. 716. — *Rózsa Gyula. Népszabadság.* 1971. aug. 10. — *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 32. sz. 13.
- Kaján Tibor* grafikusművész karikatúra kiállítása. Csepel. Művelődési Ház. 1971. — Ism.: *Bauer Jenő. Művészet.* 1971. 12. évf. 9. sz. 40–41.
- Karsai Zsigmond* festőművész kiállítása. Volt budai Vigadó. 1971. — Ism.: *Bánszki Pál. Népművelés.* 1971. 18. évf. 6. sz. 43.
- Kass János* grafikusművész kiállítása. Debrecen. TIT. Csokonai Klub. 1971. — Ism.: *Tóth Ervin. Művészet.* 1971. 12. évf. 4. sz. 38–39.
- Katona Zoltán* festőművész kiállítása. Nyírbátor. Báthori István Múzeum. 1971. — Ism.: *K. Gy. Művészet.* 1971. 12. évf. 9. sz. 48.
- Kracker Magda* festőművész kiállítása. Kosztolányi Dezso Művelődési Otthon. — Ism.: *D. I. Vigília.* 1971. 36. évf. 2. sz. 139.
- Kepes Ágnes* keramikumművész kiállítása. Debrecen. Kossuth Lajos Tudományegyetem. Könyvtár. — Ism.: *Tóth Ervin. Művészet.* 1971. 12. évf. 4. sz. 38–39.
- Kerti Károly* festőművész kiállítása. Komárom. Képcsarnok. 1971. — Ism.: (is) *Dolgozók Lapja.* 1971. jún. 8.
- Kishonhy Jenő* grafikusművész kiállítása. Eger. 1971. — Ism.: *Moldvay Győző. Művészet.* 1971. 12. évf. 9. sz. 42.
- Kiss István* szobrászművész kiállítása. Hódmezővásárhely. Medgyessy terem. 1971. — Ism.: *P. Szűcs Julianna. Népszabadság.* 1971. okt. 5.
- Kiss Róza Ilona* keramikumművész kiállítása. Budapest. Csók Galéria. 1971. — Ism.: *NN. Népszabadság.* 1971. nov. 23. — *Bojár Iván. Magyar Hírlap.* 1971. nov. 16. — *Gy. Elzett.* 1971. okt. 19. — *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 47. sz. 12. — *Rózsa Gyula. Népszabadság.* 1971. nov. 23.
- Kisternevei Ervin* festőművész és Török László kiállítása. Hatvani Múzeum. — Ism.: (moldvay) *Népiújság.* 1971. szept. 29.
- Kohán György* emlékkiállítása. Cegléd. 1971. — Ism.: *Pest Megyei Hírlap.* 1971. okt. 3.
- Gyula.* — Ism.: *Szabó Endre. Csongrád Megyei Hírlap.* 1971. júl. 17. — *Rideg Gábor. Népszava.* 1971. júl. 15.
- Kolbe Mihály* festőművész kiállítása. Pécs. Kisgaléria. — Ism.: *Dunántúli Napló.* 1971. jún. 22.
- Konecsni György* festőművész a Magyar nyelv története című grafikáinak kiállítása. — Ism.: *Bauer Jenő. Művészet.* 1971. 12. évf. 3. sz. 44–45.
- Emlékkiállítás. Salgótarján.* — Ism.: *T. E. Nógrád.* 1971. jún. 8. — *Lakos György. Nógrád.* 1971. aug. 24.
- Kopcsányi Ottó* ötvösművész kiállítása. Budapest. Derkovits terem. — Ism.: *Koczogh Ákos. Művészet.* 1971. 12. évf. 2. sz. 46–47.
- Korda Vince* festőművész emlékkiállítása. Kecskemét. Túrkeve. 1971. — Ism.: *Telepy Katalin. Művészet.* 1971. 12. évf. 8. sz. 31–32.
- Kovács Éva* keramikumművész kiállítása. Szeged. 1970. — Ism.: *Koczogh Ákos. Művészet.* 1971. 12. évf. 1. sz. 42.
- Kovács Margit* keramikumművész kiállítása. Győr. 1971. — Ism.: *Hamar Imre. Művészet.* 1971. 12. évf. 12. sz. 46. — *Z. Szabó László. Életünk.* 1971. 3. évf. 6. sz. 561–563.
- Kovács Nagy Ira* festőművész kiállítása. Budapest. Derkovits terem. 1971. — Ism.: *D. Fehér Zsuzsa. Művészet.* 1971. 12. évf. 10. sz. 42–43. — *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 27. sz. 12.
- Kő Pál* szobrászművész kiállítása. Balassagyarmat. 1970. — Ism.: *Hann Ferenc. Palócföld.* 1971. 5. évf. 1. sz. 95–96.
- Kuczora Erzsébet, Pinterné* festőművész, *Székely Piroska* grafikusművész, *Farkas István* szobrászművész kiállítása. Budapest. Fővárosi Művelődési Ház. 1970–71. — Ism.: *Maksay László. Rajztanítás.* 1971. 13. évf. 1. sz. 33.
- Kun István* festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: *Berecz Miklós. Művészet.* 1971. 12. évf. 12. sz. 41–43. — *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 39. sz. 13.
- Kürthy Hanna* grafikusművész kiállítása. Budapesti Műegyetem. — Ism.: *Bojár Iván. Magyar Hírlap.* 1971. szept. 21.
- Lakatos Gy. László és Muray Róbert* grafikusművészek reklámgrafikai kiállítása. Győr. — Ism.: *Z. Szabó László. Életünk.* 1971. 3. évf. 3. sz. 270–271.
- Lampert András* festőművész emlékkiállítása. Budapest. Ferencvárosi Pincetárlat. — Ism.: *F. A. Pedagógusok Lapja.* 1971. okt. 8.
- Láng Rudolf* festőművész kiállítása. Budapest. Margitszigeti Nagyszálló. 1971. — Ism.: *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 45. sz. 12.
- Lenkey Zoltán* grafikusművész kiállítása. Izsófalva. 1971. — Ism.: *O. J. Északmagyarország.* 1971. nov. 23.
- Miskolc. Galéria.* — Ism.: *Papp Lajos. Északmagyarország.* 1971. szept. 25. — *Végvári Lajos. Napjaink.* 1971. 10. évf. 10. sz. 5.
- Lesenyi Márta* szobrászművész kiállítása. Győr. Múcsarnok. 1971. — Ism.: *m. zs. Kisalföld.* 1971. szept. 1. — *Z. Szabó László. Életünk.* 1971. 3. évf. 6. sz. 563.
- Liget Erika* szobrászművész kiállítása. (Nagy B. István festőművész-szel) Múcsarnok. 1971. — Ism.: *Bojár Iván. Magyar Hírlap.* 1971. febr. 9. — (horváth) *Magyar Nemzet.* 1971. febr. 19. — *Mészöly Miklós. Művészet.* 1971. 12. évf. 8. sz. 37–38.
- Liszes István* szobrászművész kiállítása. Szigetszentmiklós. 1971. — Ism.: *Losonci Miklós. Művészet.* 1971. 12. évf. 11. sz. 46–47.
- Lőránt János* festőművész kiállítása. Budapest. Derkovits terem. 1971. — Ism.: *P. Turcsány Zsuzsa. Művészet.* 1971. 12. évf. 6. sz. 46.
- Lossonczy Tamás* festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: *D. I. Vigília.* 1971. 36. évf. 3. sz. 195. — *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 3. sz. 12.
- Majoros Hédi* keramikumművész kiállítása. Eötvös Loránd Geofizikai Intézet. — Ism.: *Z. L. Magyar Építőművészet.* 1971. 2. sz. 44–45.
- Majtényi Károly* szobrászművész, *Horváth János* textiltervező, *Geszler Mária* keramikumművész kiállítása. Szombathely. Savaria Múzeum. — Ism.: *Heitler László. Életünk.* 1971. 3. évf. 4. sz. 370–372. — *Kovács Gyula. Művészet.* 1971. 12. évf. 9. sz. 47.
- Makoldi Sándor* festőművész kiállítása. Eger. Megyei Művelődési Központ. Budapesti Műszaki Egyetem. Kollégium. — Ism.: *Geszti László. Művészet.* 1971. 12. évf. 9. sz. 48.
- Manninger Mária, Mészáros Éva és Szabó Béla* textiltervező művészek kiállítása. Budapest. Divattervező Vállalat. Minta-terme. 1971. — Ism.: *Szigethi Ágnes. Ipari Művészet.* 1971/4. 27–28.
- Marton Ervin* festőművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. április–május. (Rend. és kat. *N. Péntes Éva és Pogány Ö. Gábor.*) Bp. 1971. Főv. Ny. 46 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: *Molnár Géza. (megnyitó beszéde) Művészet.* 1971. 12. évf. 7. sz. 41–42. — *Bodri Ferenc. Fotóművészet.* 1971. 14. évf. 2. sz. 49–50. — *D. I. Vigília.* 1971. 36. évf. 7. sz. 486.
- Martyn Ferenc* kiállítása. Kaposvár. Berzsenyi rajzok. — Ism.: *Takáts Gyula. (megnyitó beszéde) Jelenkor.* 1971. 14. évf. 4. sz. 337–338.
- Tihány. 1970.* — Ism.: *Tüskés Tibor. Kortárs.* 1971. 15. évf. 5. sz. 826–827.
- Mattioni Eszter* festőművész kiállítása. Szekszárd. Babits Mihály Művelődési Központ. — Ism.: *Pogány Ö. Gábor. Művészet.* 1971. 12. évf. 3. sz. 41–42.
- Massaroff Miklós* festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. 1971. — Ism.: *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 19. sz. 12. — *Ujvári Béla. Kortárs.* 1971. 15. évf. 8. sz. 1329–1330.
- Megyeri Barna* szobrászművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. augusztus–szeptember. (Rend. *Kisdéginé Kirimi Irén*, kat. bev. *László Gyula.*) Bp. 1971. Főv. Ny. 45 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: *Bojár Iván. Magyar Hírlap.* 1971. szept. 2. — *László Gyula. Művészet.* 1971. 12. évf. 11. sz. 38–40. — *Berecz Miklós. Művészet.* 1971. 12. évf. 11. sz. 40–42. — *D. I. Vigília.* 1971. 36. évf. 12. sz. 856. — *Szabó György. Élet és Irodalom.* 1971. 15. évf. 37. sz. 12. — *Oelmacher Anna. Magyar Nemzet.* 1971. szept. 15.
- Mester Sándor* iparművész kiállítása. Eötvös Loránd Geofizikai Intézet. — Ism.: *Z. L. Magyar Építőművészet.* 1971. 2. sz. 44–45.
- Mészáros Dezső* szobrászművész kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum. 1971. — Ism.: *Akác László. Dél-Magyarország.* 1971. febr. 16. — *Szűcs Árpád. Csongrád Megyei Hírlap.* 1971. febr. 16.
- Mészáros Éva* textiltervező művész l. *Manninger Mária*
- Mikó Sándor* belsőépítész kiállítása. Budapest. Derkovits terem. 1971. — Ism.: *Koczogh Ákos. Művészet.* 1971. 12. évf. 6. sz. 42–43.
- Mohácsi Regős Ferenc* festőművész kiállítása. Budapest. Hajó és Darugár. Művelődési Otthon. 1971. — Ism.: *Fábián Gyula. Köznevelés.* 1971. 27. évf. 14–15. sz. 57.
- Molnár M. György* festőművész kiállítása. Szekszárd. 1971. — Ism.: *Csányi László. Népiújság.* 1971. okt. 24.
- Móré Mihály* festőművész kiállítása. Debrecen. Medgyessy terem. 1971. — Ism.: *Kovács Kálmán. Alföld.* 1971. 22. évf. 5. sz. 88–89

Morell Mihály szobrászművész kiállítása. Budapest. 1971. — Ism.: Theisler György. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 39–40. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. febr. 9.

Móritz Margit festőművész kiállítása. Budapest. Fővárosi Művelődési Ház. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. dec. 7.

Mórotz László festőművész kiállítása. Budapest VI. Hazafias Népfőnt. Klub. — Ism.: Ujvári Béla. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 39–42.

Muraközy János festőművész emlékkiállítása. Kecskemét. Katona József Múzeum. 1971. (Rend. és kat. Telepy Katalin.) Kecskemét. 1971. 26. l. ill. — 21 × 120 cm. — Ism.: Telepy Katalin. Művészet. 1971. 12. évf., 8. sz. 3.

Muray Róbert grafikusművész 1. Lakatos Gy. László.

Cs. Nagy András szobrászművész kiállítása. Vác. 1971. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 44.

Nagy Előd festőművész kiállítása. Budapest. Ferencvárosi Pincetárlat. 1971. — Ism.: Szij Rezső. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 41.

Nagy B. István festőművész kiállítása 1. Ligeti Erika.

Nagy Sándor szobrászművész kiállítása. Nyíregyháza. 1971. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 47.

Nemes Attila szobrászművész kiállítása. Budapesti Műszaki Egyetem. Münnich Ferenc kollégium. — Ism.: Theisler György. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 42–43.

Németh Éva textiltervező művész kiállítása. Budapest. Csók Galéria. 1971. — Ism.: Molnár László. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 48.

Németh Kálmán szobrászművész műteremkiállítása. Föt. — Ism.: k. e. Pest Megyei Hírlap. 1971. okt. 2.

Németh Olga keramikumművész 1. Ambrus Éva.

Nyári Lóránt festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: Ecsery Elemér. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 38–40. — Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 40.

Ócsay Károly szobrászművész kiállítása. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. dec. 7.

Ország Lili festőművész kiállítása. Győr. 1971. — Ism.: Kolozsváry Ernő. Életünk. 1971. 3. évf. 5. sz. 460–461.

Pál Ferenc keramikumművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 11. sz. 786. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 37. sz. 12. — Magyar Hírlap. 1971. szept. 2.

Pálffy Gusztáv szobrászművész kiállítása. Budapest. KKI. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 27. sz. 12. — Urayné Erdei Ibolya. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 47–48. — Vadas Zsuzsa. Petőfi Népe. 1971. júl. 4.

Vác. 1971. — Ism.: Vég Ferenc. Pest Megyei Hírlap. 1971. okt. 30.

Papp György festőművész kiállítása. Szeged. 1971. — Ism.: Varga József. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 45. — Laczó Katalin. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 2. sz. 183–186.

Pártos István festőművész emlékkiállítása. 1970. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Mezei Ottó. Kortárs. 1971. 15. évf. 2. sz. 328–329.

Cs. Pataj Mihály festőművész kiállítása. Szeged. 1971. — Ism.: Dér Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 44–46.

Patkó Károly festőművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. szept. 4–16. (Rend. és kat. Mangáné Heil Olga.) Bp. 1971. Révai Ny. 15. l., 3 t. — 21 × 20 cm. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 11. sz. 786.

Percz Jenő József mozaikkiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: Horváth Teréz. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 44–45. — M. Kiss Pál. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 3. sz. 32. — Maksay László. Köznevelés. 1971. 27. évf. 9. sz. 45. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 6. sz. 12.

Perczel Erzsébet textiltervező művész kiállítása. Budapest. Ernst Múzeum. 1971. — Ism.: Bojár Iván. Ipari Művészet. 1971/4. 29. — Szütsné Brenner Klára. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 42.

Pető János festőművész kiállítása. Miskolc. Galéria. 1971. — Ism.: Borbély László. Napjaink. 1971. 10. évf. 8. sz. 4. — (makai) Déli Hírlap. 1971. jún. 30. — NN. Északmagyarország. 1971. febr. 21.

Pintér Éva textiltervező művész és Váci András festőművész kiállítása. Lenínváros. — Ism.: K. Gy. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 44–45.

Nyíregyháza. — Ism.: Páll Géza. Keletmagyarország. 1971. júl. 4.

Piroska János festőművész kiállítása. Balassagyarmat. 1970. — Ism.: László Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 46–47.

Pituk József Viktórián festőművész kiállítása. Budapest. Fáklya Klub. 1971. — Ism.: Erdős György. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 37–38.

Pleidell János festőművész kiállítása. Budapest. Mednyánszky terem. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 24. sz. 12.

Porkoláb Sándor festőművész kiállítása. Budapest. Eötvös Klub. 1971. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 44.

Puskás Imre textiltervező művész kiállítása. Szeged. Képcsarnok. 1970. — Ism.: Koczogh Ákos. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 41–42.

Rácz Edit szobrászművész kiállítása. Debrecen. Déri Múzeum. 1971. — Ism.: Julow Viktor. Alföld. 1971. 22. évf. 11. sz. 69–71. — Simon Zoltán. Hajdú Bihari Napló. 1971. okt. 5.

Rassler Károly grafikusművész kiállítása. Budapest. KKI. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 39. sz. 13.

Hajdúszoboszló 1971. — Ism.: —szőlősy—. Hajdú Bihari Napló. 1971. nov. 9.

Reich Károly grafikusművész kiállítása. Miskolc. József Attila könyvtár. 1971. — Ism.: Papp Lajos. Északmagyarország. 1971. nov. 11.

Rékassy Csaba grafikusművész kiállítása. Múcsarnok. 1971. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 9. sz. 640. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1971. jún. 22. — P. Szűcs Julianna. Népszabadság. 1971. jún. 11. — T. I. Délmagyarország. 1972. febr. 8. — B. Supka Magdolna. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 41. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 25. sz. 13.

Renner Kálmán szobrászművész emlékkiállítása. — Ism.: (pécsi) Népiújság. 1971. szept. 1.

Réti Zoltán és Farkas András festőművészek kiállítása. Salgótarján. — Ism.: (Tóth) Nógrád. 1971. márc. 3.

Ridovics László festőművész kiállítása. Szombathely. 1970. — Ism.: Ujvári Béla. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 48.

Samu Géza szobrászművész kiállítása. Pesterzsébet. Vasas Művelődési Központ. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 14. sz. 12.

Simó Ágoston keramikumművész 1. Buzás Árpád.

Simsay Iládkó festőművész kiállítása. Csepel Galéria. 1971. — Ism.: László Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 38–39.

K. Sipos Judit üvegtervező iparművész kiállítása. Budapest. Guszev u. — Ism.: D. N. Ipari Művészet. 1971. 15. sz. 12.

Solti Gizella textiltervező művész kiállítása. Győr. — Ism.: Z. Szabó László. Életünk. 1971. 3. évf. 3. sz. 269.

Somogyi József szobrászművész 1. Hincz Gyula.

Somogyi Miklós festőművész. Miskolc. Képtár. — Ism.: (makai) Déli Hírlap. 1971. okt. 26.

Soós István grafikusművész. Kaposvár. Rippl Rónai Múzeum. 1971. — Ism.: Horányi Barna. Somogyi Néplap. 1971. aug. 24. Fővárosi Művelődési Ház. 1970. — Ism.: Maksay László. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 46–47.

Stefanovits Péter festőművész kiállítása. Budapest. Ferencvárosi Pincetárlat. 1971. — Ism.: Szij Rezső. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 41.

Sugár Andor festőművész emlékkiállítása. Budapest. Ferencvárosi Pincetárlat. 1971. — Ism.: D. Fehér Zsuzsa. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 32–34.

Gy. Szabó Béla grafikusművész kiállítása 1. Ferenczy Júlia.

Szabó Gábor szobrászművész kiállítása. Budapest. Madách Színház. — Ism.: B. Pálosi Judit. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 47–48. — Theisler György. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 48.

Szabó Gyula festőművész kiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. márc. — ápr. (Rend. és kat. N. Pénzes Éva és Pogány Ö. Gábor) Bp. 1971. Föv. Ny. 36. lev., ill. — 23 × 20 cm. — Ism.: Béres Ferenc (megnyitó beszéde) Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 39–40. — Haltenberger Kinga. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 40–41. — Sándor László. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 41–42. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 14. sz. 12. — Szij Rezső. Alföld. 1971. 22. évf. 7. sz. 65–67.

M. Szabó István festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. 1971. — Ism.: NN. Magyar Hírlap. 1971. nov. 23.

Szabó Iván szobrászművész és Papp György festőművész kiállítása. Szeged. Képtár. 1971. — Ism.: Laczó Katalin. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 2. sz. 183–186. — Grezsa Ferenc. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 3. sz. 283–284. — Fábán Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 39–41.

Szabó Kinga fazekasművész kiállítása. Budapest. Nagytétényi Kastélymúzeum. 1971. — Ism.: Révész Zsuzsa. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 38–39.

Kaposvár. 1971. — Ism.: Szütsné Brenner Klára. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 39.

Szabó Lajos festőművész kiállítása. Csepel. 1971. — Ism.: NN. Csepel. 1971. dec. 31.

Szabó Zoltán festőművész kiállítása. Tatabánya. 1971. — Ism.: NN. Dolgozók Lapja. 1971. febr. 26.

Szakál Ernő szobrászművész kiállítása. Visegrád. — Ism.: Entz Géza. Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 4. sz. 362–368. — (környei) Magyar Nemzet. 1971. júl. 29.

Szalatnai József festőművész kiállítása. Budapest. KKI. — Ism.: Soós Klára. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 47–48.

Szalóky Sándor festőművész kiállítása. Debrecen. Medgyessy terem. — Ism.: Tóth Ervin. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 48.

Szántó Piroska festőművész kiállítása. Győr. — Ism.: Z. Szabó László. Életünk. 1971. 3. évf. 3. sz. 268–269.

Szánthó Imre grafikusművész kiállítása. Szentendre. Malom u. — Ism.: —ta—. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 18.

Szász Endre festőművész kiállítása. Debrecen. Kossuth Lajos Tudományegyetem. 1971. — Ism.: T. E. Hajdú Bihari Napló. 1971. febr. 16.

Szebenyi Béla textiltervező kiállítása. Id. Manninger Mária.

Széky Piroska grafikusművész kiállítása. Budapest. Fővárosi Művelődési Ház. 1970–71. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 1. sz. 33. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 41–42.

Szentirmai Zoltán szobrászművész kiállítása. Budapest. Madách Színház. — Ism.: Horváth Béla. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 42–43.

Szervátiusz Jenő szobrászművész kiállítása. Siklós. Vár. 1970. — Ism.: Aknai Tamás. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 39–41.

Szilágyi István festőművész kiállítása. Gyula. Dürer terem. — Ism.: Szerdahelyi István. Békés Megyei Népiújság. 1971. okt. 31.

Szilágyi Júlia textiltervező kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum. 1971. okt. 17.–dec. 31. (Rend. K. Kovalovszky Márta, kat. bev. Pilinszky János.) Székesfehérvár. 1971. Fejér m. Ny. 8 lev., ill. — 19 × 18 cm. (Az István Király Múzeum Közl. D. sor 81.) — Ism.: (b. ö.) Fejér megyei Hírlap. 1971. okt. 19.

Szily Géza festőművész kiállítása. Szekszárd. 1971. — Ism.: Csányi László. Népiújság. 1971. okt. 10.

Szinte Gábor festőművész kiállítása. Székesfehérvár. István Király Múzeum. 1971. (Kat. D. Fehér Zsuzsa.) Székesfehérvár 1971. Fejér m. Ny., leporello — 23 cm.

Szirmay Endréné és Oszdi Istvánné festőművészek kiállítása. Tolna. Művelődési Ház. — Ism.: Csányi László. Népiújság. 1971. jan. 1.

Szobothka Imre festőművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. aug.–szept. (Rend. és kat. Bodnár Éva.) Bp. 1971. Révai Ny. 50 l., 15 t. — 23 × 20 cm. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. szept. 2. — László Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 38–40. — Berecz Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 40–42. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 11. sz. 786. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 37. sz. 12.

Szónyi Jenő grafikusművész kiállítása. Budapest. Csehszlovák Kultúra. 1971. — Ism.: Sárkány Lóránd. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 40–41.

Sztankó Judit festőművész kiállítása. Szeged. 1971. — Ism.: Tiszatáj. 1971. 25. évf. 5. sz. 477–479.

Tahi Tóth Nándor festőművész kiállítása. Budapest. Fáklya Klub. 1971. — Ism.: Péter Imre. Köznevelés. 1971. 27. évf. 23. sz. 44.

Takács Erzsébet szobrászművész kiállítása. Budapest. Láng Gépgyár. — Ism.: Bezdány. Turbina. 1971. nov. 22.

Takács Győző festőművész kiállítása. Hódmezővásárhely, Szeged. 1971. — Ism.: Szeles Zoltán. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 38–40.

Tamási Zoltán grafikusművész plakátkiállítása. Budapest. Műcsarnok. 1971. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 47–48. — Vadas József. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 48.

Thorma János festőművész emlékkiállítása. Születésének 100. évfordulóján. Kiskunhalas. Thorma János Múzeum. — Ism.: Telepy Katalin. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 22–23.

Till Aran autodidakta szobrász kiállítása. Budavár. Mátyás templom. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 5. sz. 343.

Tilles Béla festőművész kiállítása. Debrecen. 1971. — Ism.: Hajdú Bihari Napló. 1971. márc. 2.

Budapest. Lengyel Kultúra. 1971. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 47.

Budapest. József Attila Művelődési Központ. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 45. sz. 12.

Török László és Kisternevei Ervin festőművészek kiállítása. Hatvan. Múzeum. — Ism.: (moldvay) Népiújság. 1971. szept. 29.

Tóth Árpád festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. 1971. — Ism.: Aszalós Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 45.

Tóth Menyhért festőművész kiállítása. Csepel Galéria. 1971. — Ism.: NN. Csepel. 1971. szept.

Tóth Sándor szobrászművész kiállítása. Miskolc. Képtár. 1971. — Ism.: NN. Északmagyarország. 1971. febr. 9.

Tóvári Tóth István festőművész kiállítása. Győr. 1971. — Ism.: Barabás László. Kisalföld. 1971. jún. 13.

Udvardi Erzsébet festőművész kiállítása. Tihany. — Ism.: Aszalós Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 47–48. Műcsarnok. 1971. — Ism.: T. I. Délmagyarország. 1971. okt. 9. — Trencsényi László. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 46–47.

Ujházy Péter kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum. 1971. jan. 17.–febr. 21. (Rend. és kat. K. Kovalovszky Márta.) Székesfehérvár 1971. Fejér m. Ny., lep. — 19 cm.

Ujházy Gábor festőművész és Fülep Lajos festőművész kiállítása. Veszprém. Eötvös Károly könyvtár. — Ism.: Napló. 1971. nov. 19.

Urban György festőművész és Veszprémi Imre szobrászművész kiállítása. Műcsarnok. 1970. — Ism.: Ujvári Béla. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 37–38.

Váci András festőművész és Pinter Éva iparművészek kiállítása. Leninváros. — Ism.: K. Gy. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 44–45.

Nyíregyháza. 1971. — Ism.: Páll Géza. Keletmagyarország. 1971. júl. 4.

Varga Győző grafikusművész kiállítása. Budapest. Fészek Klub. — Ism.: Sz. R. Ipari Művészet. 1971/2. 37.

Vasváry József festőművész kiállítása. Budapest. Ferencvárosi Pince-tárlat. 1971. — Ism.: Budai Timót. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 43. — M. Kiss Pál. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 4. sz. 30.

Vén Emil festőművész kiállítása. Budapest. Nagytétényi Kastély-múzeum. 1971. — Ism.: Budai Timót. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 37. — P. Sz. J. Népszabadság. 1971. aug. 6.

Vértési Nándor kerámikusművész kiállítása. Budapest. — Ism.: Csekovszky Árpád. Ipari Művészet. 1971/2. 34.

Veszprémi Imre szobrászművész kiállítása I. Urban György Vigh Tibor kiállítása. Budapesti Műszaki Egyetem. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 47. sz. 12.

Vilt Tibor szobrászművész és Vadász György építész kiállítása.

Budapest. Műcsarnok. 1970. — Ism.: Perneczky Géza. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 41. sz. 209–211. — Bálint Gyula. Csongrád Megyei Hírlap. 1971. júl. 29. — Major Máté. Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 61–62.

Vincze Győző festőművész kiállítása. Pécs. Kisgaléria. — Ism.: (takács) Mecseki Bányász. 1971. nov. 16. — h. f. — Dunántúli Napló. 1971. okt. 26.

Vinkler László festőművész kamaratárlata. Szeged. Művészkлуб. 1971. — Ism.: A. I. Délmagyarország. 1971. márc. 2.

Aszódi Weil Erzsébet grafikusművész kiállítása. Budapest. Dürer terem. 1971. — Ism.: Főthly János. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz.

Wessely Jelena szobrászművész kiállítása. Budapest. KKI. 1970. — Ism.: Vadas József. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 37.

Widder Félix festőművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. (Rend. és kat. Soós Klára.) Bp. 1971. Főv. Ny. 12 lev., ill. — 21 × 20 cm. — Ism.: Keszi Imre. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 32.

Zala Tibor grafikusművész kiállítása. Budapest. Dürer terem. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 46. sz. 12.

Zilzer Gyula festőművész emlékkiállítása. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1971. június–július. (Rend. és kat. N. Pénzes Éva, Pogány Ö. Gábor.) Bp. 1971. Főv. Ny. 18 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: Főthly János. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 37–38. — Berecz Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 38. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1971. júl. 6. — P. Szűcs Julianna. Népszabadság. 1971. júl. 13.

Zoltán Mária Flóra festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: Főthly János. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 46.

Zombori László festőművész kiállítása. Szeged. 1971. — Ism.: Petri Ferenc. Csongrád Megyei Hírlap. 1971. jan. 7.

c) csoportkiállítások

Balassagyarmat

Megyei Képzőművészeti Stúdió kiállítása. 1971. — Ism.: Tóth Elemér. Nógrád. 1971. jan. 7.

Balatonboglár

Kápolnatárlatok. 1970. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 10. sz. 717.

Békéscsaba

Munkácsy Mihály Múzeum
Alföldi Tárlat, 14. 1971. április. (Kat. bev. Dér Endre.) Békéscsaba 1971. 16 lev., ill. — 20 × 20 cm. — Ism.: Vékiss Margit. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 8. sz. 781–782.

Budapest

Budapesti Történeti Múzeum
Pest-budai arcképek. 1971. május 22–27. (Rend. és kat. Cifka Péterné.) Bp. 1971. Nógrád m. Ny. 10 l., 6. t. — 20 cm.

A magyar népművészet története. — Ism.: Borsos Marietta. Népművészet, Házipar. 1971. 12. évf. 7. sz. 6. — K. Csilléry Klára. Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 25. sz. 1176–1180. — Kresz Mária. Múzeumi Magazin. 1971. 1. sz. 22–26. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 18. sz. 12. — Tamás István. Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 77–79.

Bolgár Kultúra

Bulgária baráti szemmel. (Csahány Kálmán, Reich Károly, Kiss Sándor művei) — Ism.: Tasnádi Attila. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 40.

Csepel Galéria

Tűzzománc kiállítás. — Ism.: Mezei Ottó. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 42. — Erdős György. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 42–43.

Csók Galéria

Ékszer '70. — Ism.: Pál Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 17. — P. Brestyánszky Ilona. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 18–20. — Uő.: Ipari Művészet. 1971/2. 33–34.

Eötvös Galéria

Képzőművészeti Főiskolások kiállítása. — Ism.: Theisler György. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 47.

Ernst Múzeum

A Magyar Képzőművészek Szövetsége Belsőépítész Szakosztálya kiállítása. 1970. december. — Ism.: Dr. Vámosy Ferenc. Magyar Építőművészet. 1971. 4. sz. 58–63. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 1. sz. 12. — Vadas József. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 39. — R. Gy. Népszabadság. 1971. jan. 9.

A Magyar Iparművészeti Főiskola kiállítása. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 5. sz. 12. — Lugosy Bálint. Ez a divat. 1971. márc. — Molnár László. Társadalmi Szemle. 1971. 26. évf. 3. sz. 94–95. — N. Dvorszky Hedvig. Ipari Művészet. 1971/2. 38–40.

Az Iparművészeti Vállalat kiállítása. 1971. — Ism.: Geszti László és N. Dvorszky Hedvig. Ipari Művészet. 1971/5. 22–24.

Stúdió '71. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. dec. 12. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1971. dec. 8. — Szabó György.

Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 51. sz. 12. — P. Szűcs Julianna. Népszabadság. 1971. dec. 15.

Ferencvárosi Pincetárlat
 Öt komáromi festő kiállítása. — Ism.: Papp József. Új Forrás. 1971. 3. évf. 3. sz. 103–108.

A pincetárlatokat ism.: V. J. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 56.

Helytörténeti Kiállítóterem
 (József krt.)
 A Százados úti Művésztelep. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 3. sz. 195. — Erdős György. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 39–40.

Iparművészeti Múzeum
 Az evőeszközök története. 1971. okt. — 1972. szept. (Rend. és kat. Mikes Ildikó.) Bp. 1971, NPI Házi ny. 53 l., ill. — 21 cm.

Somogyi himnuszok. — Ism.: —er—rc.— Népművészet Háziiipar. 1971. 12. évf. 4. sz. 12–13.

Az ötvösség remekei. — Ism.: Bozóky Mária. Ipari Művészet. 1971/1. 23.

Művész az iparban. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. dec. 7.

József Attila Klub
 A vasi fiatal képzőművészek csoportjának kiállítása. — Ism.: Losonci Miklós. Életünk. 1971. 3. évf. 3. sz. 271–272.

Körszálló
 A Pomázi Munkaterápiás Intézet kiállítása. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 31. sz. 13. — Losonci Miklós. Népművelés. 1971. 18. évf. 10. sz. 43.

Magyar Nemzeti Galéria
 SZOT kiállítás. 1970. — Ism.: D. Fehér Zsuzsa. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 24–25.

Pest Megyei Tárlat. 1971. szept. 25–okt. 24. (Rend. és kat. összeáll. D. Fehér Zsuzsa, Tóth Antal.) Bp. 1971, Főv. Ny., 50 lev., ill. — 22 × 20 cm. (Francia nyelven is.) — Ism.: Csicsay Iván. (megnyitó beszéde) Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 40–41. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. szept. 28. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 12. sz. 854. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 41. sz. 12. — Népszabadság. 1971. okt. 8. — Pest Megyei Hírlap. 1971. okt. 1.

Pestmények, grafikák a közlekedésről. 1971. október–november. (Kat. bev. Czére Béla, Pogány Ö. Gábor.) Bp. 1971, soksz. 12 l., 30 t.

Egyházi gyűjtemények kincsei. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 1. sz. 62. — Dávid Katalin. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 42. sz. 185–187. — Uő.: Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 42–44.

Magyar Grafika — Ungarische Graphik. 1971. május–június. (Rend. B. Supka Magdolna, Kass János. Kat. Stettner Béla.) Bp. 1971, Békés m. Ny. 68 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1971. 8–9. sz. 128. — Solymár István. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 10–17.

A kiállítás a gyulai ERKEL, FERENC múzeumban is bemutatásra került.

Magyar Nemzeti Múzeum
 A kunbányai avar fejedelem kincsei kiállítás. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. okt. 5. — harangozó — Esti Hírlap. 1971. okt. 7.

Ex libris kiállítás. — Ism.: Galambos Ferenc. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 34–37.

A magyar középkori régészet 25 éve. 1970. — Ism.: Parádi Nándor. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 30.

Magyar Mezőgazdasági Múzeum
 Ló és lovas ábrázolása a magyar művészetben. 1971. szept. (Rend. és kat. bev. Pogány Ö. Gábor.) Bp. 1971, Révai Ny. 47 l., 13 t. — 23 × 20 cm. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 44–46.

Mezőgazdaság a képzőművészetben. 1970. — Ism.: Telepy Katalin. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 25–27.

Ex libris kiállítás. — Ism.: Galambos Ferenc. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 34–37.

Műcsarnok
 Vadászati világkiállítás. — Ism.: Berecz Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 45–48. — Lengyel Györgyi. Népművészet, Háziiipar. 1971. 12. évf. 1. sz. 8–9. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 36. sz. 13. — Urbach Zsuzsa. Élet és Tudomány. 1971. 25. évf. 31. sz. 1460–1467.

Új művek. 1971. febr. 27–márc. 21. (Kat.) Bp. 1971, Nógrád m. Ny. 42 lev., ill. — 23 × 21 cm. — Ism.: Berecz Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 24–28. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 28–31. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 5. sz. 342–343. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1971. márc. 6. — Kovács Gyula. Kortárs. 1971. 15. évf. 6. sz. 1000–1001. — Németh Lajos. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 43. sz. 193–196. — Szabó Júlia. Kritika. 1971. 8. évf. 5. sz. 28–31.

Prizma 13. — Ism.: S. Nagy Katalin. Ipari Művészet. 1971/5. 26–27. — Császár László. Magyar Építőművészet. 1971. 5. sz. 60–61. — Erdős György. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 47–48.

Modern faliszőnyeg. 1970. — Ism.: S. Nagy Katalin. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 2. sz. 311–312.

Az építés 25 éve Magyarországon. 1970. — Ism.: Tokár György. Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 56.

Debrecen

Déri Múzeum

A Magyar Képzőművészek Szövetsége Kelet-magyarországi Területi Szervezetének Tavaszi Tárlata, 6. 1971. ápr. 29–máj. 25. (Kat. Szodoray Lajos.) Debrecen 1971, Szabadság Ny., 14 lev., ill. — 20 × 20 cm. — Ism.: Székelyhidi Ágoston. Alföld. 1971. 22. évf. 6. sz. 62–64.

Fiatalok stúdiója kiállítás. — Ism.: Szőlősi Gyula. Alföld. 1971. 22. évf. 6. sz. 90–92.

Egyetem Galéria
 Művésztelep '71. — Ism.: Magyar Vilmos. Alföld. 1971. 22. évf. 12. sz. 93–95.

Őszi tárlat. — Ism.: Hajdú Bihari Napló. 1971. dec. 14.

Dunaújváros

Őszi tárlat. — Ism.: N. É. Dunaújvárosi Napló. 1971. nov. 2.

Soproni festők kiállítása. — Ism.: Sütő Enikő. Kisalföld. 1971. dec. 19.

Eger

A vásárhelyi művésztelep kiállítása. — Ism.: (moldvay) Népújság. 1971. szept. 26.

Heves Megyei Könyvtár
 Ex libris kiállítás. — Ism.: Galambos Ferenc. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 34–37.

Gyula

Békés megyei őszi tárlat. — Ism.: Dömötör János. Békés Megyei Népújság. 1971. okt. 29.

Hajdúböszörmény

Hajdúsági művésztelep kiállítása. 1970. — Ism.: Bodnár Éva. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 27–28.

Hajdúszoboszló

Őszi tárlat. 1970. — Ism.: Simon Zoltán. Alföld. 1971. 22. évf. 1. sz. 71–73.

Országos vázlatkiállítás. — Ism.: Sz. Kürti Katalin. Népművelés. 1971. 18. évf. 1. sz. 41.

A Hajdú-Bihar megyei képzőművészek kiállítása. — Ism.: Tóth Béla. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 37–38.

A kiállítást Debrecenben is megrendezték.

Herend

A herendi porcelán története kiállítás. — Ism.: Katona Imre — Sikota Győző. Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 69–78. — Nékám Lajosné. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 43–44.

Hódmezővásárhely

A XVII. Vásárhelyi Őszi Tárlat 1970. — Ism.: Ambrus Tibor. Alföld. 1971. 22. évf. 1. sz. 73–75. — Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1971. 26. évf. 1. sz. 78. — Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 37.

Tornyai János Múzeum

A XVIII. Vásárhelyi Őszi Tárlat 1971. (Kat. összeáll. Katona László, bev. Rideg Gábor.) Hódmezővásárhely 1971, Szegedi Ny. 28 lev., ill. — 19 × 17 cm. — Ism.: Czine Mihály. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 12. sz. 1166–1168. — Tandí Lajos. Dél-Magyarország. 1971. okt. 31. — Vadas József. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 48. sz. 12.

Délalföldi Tárlat, 7. (Kat. bev. Kovács Gyula.) Szeged 1971, Szegedi Ny. 18 lev., ill. — 18 × 17 cm. — Ism.: D. J. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 47–48. — Kardos József. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 8. sz. 780–781.

Jászberény

Fiatl iparművészek kiállítása. 1970. — Ism.: Beke László. Magyar Építőművészet. 1971. 2. sz. 55.

Kecskemét

Katona József Múzeum
 Pendülő hírok kiállítás. 1970. — Ism.: Telepy Katalin. Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 130–133.

Kecskemét múltja a képzőművészetben. 1971. — Ism.: Telepy Katalin. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 30.

Mezőkövesd

Járási Művelődési Központ
 Munkácsy Mihály és köre. 1971. máj. 30–jún. 25. (Rend. és kat. bev. Borbély László.) Mezőkövesd 1971, Borsod m. Ny. 10 l., 4 t. — 22 × 20 cm. — Ism.: Borbély László. Napjaink. 1971. 10. évf. 7. sz. 4.

Miskolc

Téli tárlat, 1. 1970. — Ism.: Borbély László. Napjaink. 1971. 10. évf. 1. sz. 5. — Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1971. 26. évf. 1. sz. 79. — Borbély László. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 34–36.

Képtár

Városi gyűjtemény. 1971. (Rend. és kat. Borbély László.) Miskolc 1971, Borsodm. Ny. 581., ill. — 21 × 20 cm. — Ism.: Napjaink. 1971. 10. évf. 5. sz. 6.
Rajzok. Kiállítás. 1971. — Ism.: Borbély László. Napjaink. 1971. 10. évf. 6. sz. 4. — NN. Napjaink. 1971. június. — Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 45–46.
A Petró gyűjtemény kiállítása. 1970. — Ism.: Borbély László. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 30–31.

Mohács

Ex libris kiállítás. 1971. — Ism.: Müller Géza. Dunántúli Napló. 1971. okt. 3.

Nagykanizsa

Dél-dunántúli képzőművészek kiállítása. 4. 1970–71. (Rend. Vízny Ottó, kat. bev. Pilaszanovich Irén.) Szekszárd 1971, Pécsi Szikra Ny. 12 lev., ill. — 22 × 20 cm.
A kiállítást Szekszárdon és Zalaegerszezen is megrendezték.

Nagykanizsa

Thury György Múzeum
III. Országos Fotókiállítás. — Ism.: Horváth Ildikó. Zalai Hírlap. 1971. júl. 18.

Nagykőrös

Rákóczi gimnázium
Gyermekrajz-kiállítás. 1971. — Ism.: Szabó Mária. Népművelés. 1971. 18. évf. 1. sz. 37.

Nyíregyháza

A Sóstói Művésztelep kiállítása. 1971. szept. — Ism.: Gyuró Imre (megnyitó beszéde). Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 4. sz. 79–81.

Orosháza

Szántó Kovács János Múzeum
Pedagógus festők kiállítása. — Ism.: Beck Zoltán. Békés Megyei Népiújság. 1971. okt. 17.
V. Jubileumi kiállítás. — Ism.: Seleszt Ferenc. Köröstáj. 1971. dec. 19.

Pápa

Német képzőművészeti kiállítás. — Ism.: Heitler László. Napló. 1971. nov. 6.

Pécs

Janus Pannonius Múzeum
A Zsolnay kerámia. Vezető a JPM állandó kiállításához. (Írta: Mattyasovszky Zsolnay Margit, Hárs Éva.) 2. kiad. Pécs 1971, Pécsi Szikra Ny. 86 l., ill. — 20 cm.
Tudomány és Technika Háza
Országos Képzőművészeti Biennálé. 3. 1971. szept. 5–okt. 10. (Rend. és kat. Romváry Ferenc.) Pécs 1971, Pécsi Szikra Ny. 26 lev., ill. — 22 × 23 cm. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1971. szept. 20. — Romváry Ferenc. Dunántúli Napló. 1971. szept. 19. — Uő. Dunántúli Napló. 1971. szept. 26. — Vadas József. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 39. sz. 12. — Szabó Endre. Csongrád Megyei Hírlap. 1971. okt. 8.

Salgótarján

Országos Zománcművészeti Biennálé. 1971. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 42–43.
I. Tavasz Tárlat. 1971. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 45–46. — Kovács Béla. Palócföld. 1971. 5. évf. 2. sz. 111–112.

Siklós

Vár

II. Országos Kerámia Biennálé. (Nemzetközi kerámia szimpózium) 1971. — Ism.: Lánicz Sándor. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 37–38. — Cs. É. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 38–39.

Sopron

Levéltár

Lackner Kristóf és kora (1571–1631) — Ism.: Horváth Zoltán. Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 3. sz. 273–281.
Fabricius ház
A helytörténeti kutatás 25 éve Sopronban. 1970. — Ism.: Domonkos Ottó. Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 81–84.
Dunaújvárosi művészek kiállítása. — Ism.: Sarkady Sándor. Életünk. 1971. 3. évf. 5. sz. 464–466.
Őszi tárlat. — Ism.: Szabó Lajos. Kisalföld. 1971. okt. 24.

Szeged

Bartók Béla Művelődési Központ
A szegedi műgyűjtők kiállítása. — Ism.: Szelesi Zoltán. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 40–42.
Móra Ferenc Múzeum
A XI. Szegedi Tárlat. 1970. — Ism.: Szelesi Zoltán. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 29–30.

Szegedi nyári tárlat. 12. 1971. júl. 18–szept. 12. (Rend. Rozványi Márta, kat. bev. Fritz Mihály.) Szeged 1971, Szegedi Ny. 30 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: Akác László. Dél-Magyarország. 1971. júl. 2. — NN. Csongrád Megyei Hírlap. 1971. júl. 20. — Bozók. Daily News. 1971. aug. 23. — Ormos Tibor. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 9. sz. 877–879.

Sajtóház

Nyári kis galéria. — Ism.: Polner Zoltán. Csongrád Megyei Hírlap. 1971. júl. 6.

Képcsarnok Vállalat

Tiszai tájak. — Ism.: Dér Endre. Dél-Magyarország. 1971. júl. 17.

Székesfehérvár

Népművészeti kiállítás II. — Ism.: Varga Zsuzsa. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 44. sz. 182–186.

Szentendre

Ferenczy Károly Múzeum

Nyári tárlat. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 9. sz. 640.

Szolnok

Téli tárlat. 1970. — Ism.: Egri Mária. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 36–37. Rideg Gábor. Szolnok Megyei Néplap. 1971. jún. 6.
A Magyar Képzőművészek Szövetsége Közép-magyarországi Területi Szervezete Tavasz Tárlata. 1971. május–július. (Rend. Rozványi Márta, kat. D. Fehér Zsuzsa.) Szolnok. 1971, Szolnoki Ny., 28 lev., ill. — 21 × 22 cm. — Ism.: Egri Mária. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 43–44. — Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1971. 26. évf. 8–9. sz. 129.
A kiállítást Kecskeméten is megrendezték.

Szombathely

Derkovits ösztöndíjasok II. kiállítása. — Ism.: Mihály Mária. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 35–36.
Vas megyei művészek tavaszi tárlata. — Ism.: Bertalan Lajos. Vasi Szemle. 1971. 25. évf. 4. sz. 528–533.
Savaria Múzeum
Az észak-szlovéniai és Vas megyei művészek kiállítása. — Ism.: Heitler László. Életünk. 1971. 3. évf. 1. sz. 68–71.
Vasi fiatal képzőművészek csoportkiállítása. — Ism.: Kulcsár János. Vas Népe. 71. dec. 5.

Tata

Tatai képzőművészek kiállítása. (Dobroszláv Lajos, Kerti Károly, Kóthai Ernő) — Ism.: Jenkei János. Dolgozók Lapja. 1971. aug. 29.

Vaja

Vay Ádám Múzeum

Mai magyar képzőművészet. 1971. (Kat. összeáll. Molnár Mátyás.) Vaja 1971, Globus Ny. 79 l., ill. — 24 cm. — Ism.: Sánta János (megnyitó beszéde) Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 4. sz. 82–84.

Zalaegerszeg

Egervár '71. — Ism.: NN. Zalai Hírlap. 1971. jún. 8.

d) magyar kiállítások külföldön

Egyéni

Bakallár József festőművész kiállítása. Japán. — Ism.: Solymár István. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 44.
Berde Amália Dóczy né festőművész kiállítása. Kolozsvár. 1971. — Ism.: M. Kiss Pál. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 43–44.
Derkovits Gyula festőművész emlékkiállítása. Berlin, Prága. 1971. — Ism.: Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1971. dec. 28. Pogány Ö. Gábor. Magyar Nemzet. 1971. dec. 25. — Esti Hírlap. 1971. jan. 19.
H. Gábor Mária festőművész kiállítása. Róma. 1971. — Ism.: M. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 48.
Kemény László festőművész kiállítása. Brooklyn. Browstone Galéria. 1970. — Ism.: S. I. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 42–43.
Pap Gyula festőművész kiállítása. Bécs. Collegium Hungaricum. — Ism.: Kerekes Lajos. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 43–44.
Szilágyi Jolán festőművész kiállítása. Berlin. 1971. — Ism.: V. Kuhist. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 16.

Csoport

Helsinki. A Néprajzi Múzeum kiállítása. — Ism.: Kodolányi János. Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 152–154.
Krakkó. Exhibition of artists of Northern Transdanubia. Cracow, 1971. (Cat. by Alán Kralovanszky.) Székesfehérvár 1971, Fejér m. Ny. 18 lev., ill. — 24 × 21 cm.
Leningrád. A magyar művészet ezer évének kincsei. I. Moszkva. Lublin. Debreceni Képzőművészek Tárlata. Lublin. 1971. (Kat.) Debrecen 1971, Szabadság Ny. 15 lev., ill. — 20 × 20 cm.
Moszkva. A magyar művészet ezer évének kincsei. — Ism.: NN. Műzák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 12–14. — NN. Magyar Hírlap. 1971. aug. 14. — Pogány Ö. Gábor, Dienes István, Radocsay Dénes, Gerevich Lászlóné, Voit Pál. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 3–14.
Szabadka. Dél-dunántúli textilművészek kiállítása. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona. Jelenkor. 1971. 14. évf. 5. sz. 438–439.

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

a) egyéni

- Borgers*, Angela belga festőművész kiállítása. Esztergom. Építész-mérnök Klub. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 9. sz. 640.
- Dürer* emlékkiállítás. Budapest. Szépművészeti Múzeum. (Rend. és kat. Kaposy Veronika.) Bp. 1971. NPI, Globus Ny. 22 lev., ill. — 21 cm. — Ism.: Kaposy Veronika. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 35–36. — Rózsa Gyula. Hungarian Review. 1971. aug. Esztergom. Keresztény Múzeum. — Ism.: Dolgozók Lapja. 1971. okt. 30.
- Grundig*, Lea grafikusművész kiállítása. Budapest. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 40–41.
- Kertész*, András fotóművész kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Bozók Mária. Fotóművészet. 1971. 14. évf. 2. sz. 3–8.
- Koba Guruli* grúz szobrászművész kiállítása. Budapest. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Mihályfi Ernő. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 12. sz. 1915–1916. — Pál Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 37. — P. Szűcs Julianna. Népszabadság. 1971. okt. 5.
- Konjovi*, Milan jugoszláv festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1971. ápr. 30–máj. 23. (Kat. Sinkovits Péter.) Bp. 1971. Pátria Ny. 14 lev., ill. — 21 × 22 cm. — Ism.: Aszalós Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 37–38. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 7. sz. 485.
- Morycinski*, Gregorz és *Kolacz*, Jerzy festőművészek kiállítása. Budapest. Lengyel Kultúra. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1971. júl. 10.
- Pironkov*, Encso bolgár festőművész kiállítása. Budapest. Bolgár Kultúra. — Ism.: Flórián László. Magyar Hírlap. 1971. dec. 14. — Rideg Gábor. Népszava. 1971. dec. 3.
- Polony* Elemér festőművész (USA) kiállítása. Budapest. KKI. 1970. — Ism.: Solymár István. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 41. sz. 207–208. — Uő.: Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 42.
- Vasarely*, Viktor festőművész kiállítása. Győr. Múcsarnok. — Ism.: Z. Szabó László. Életünk. 1971. 3. évf. 2. sz. 177–178.
- Vercors*, Jean Bruller francia író és grafikus kiállítása. Budapest. KKI. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 24. sz. 12. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 8. sz. 563. — Bajkó Ferencné. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 41.
- Vodkin*, Petrov festőművész kiállítása. Budapest. Múcsarnok. — Ism.: Flórián László. Magyar Hírlap. 1971. dec. 14. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1971. dec. 19.
- Markov Zlata* és *Baranyi* Károly jugoszláviai szobrászok kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum. — Ism.: Szig Rezső. Alföld. 1971. 22. évf. 9. sz. 101–102.

b) csoportkiállítások, gyűjtemények

- ARADI képzőművészek tárlata. Békéscsaba, Szarvas. — Ism.: Dömötör János. Békés Megyei Népújság. 1971. jún. 20.
- Baktay Ervin* indiai gyűjteményének kiállítása. Dunaharaszti. 1971. — Ism.: Losonci Miklós. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 18–19.
- BELORUSSZIA kiállítás. Budapest. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: NN. Népűvészet, Háziipar. 1971. 12. évf. 2. sz. 7. — Szűtsné, Brenner Klára. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 37.
- BOLGÁR iparművészeti kiállítás. Budapest. Bolgár Kultúra. — Ism.: Lengyel György. Népűvészet, Háziipar. 1971. 12. évf. 6. sz. 6–7. — Szegei Pálné. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 39–40.
- A CSEH iparművészet és a design 50 éve. Bp. Ernst Múzeum. 1971. febr. 6–28. (Kat.) Bp. 1971. Pátria Ny. 22 lev., ill. — 20 × 22 cm. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 24–25. — N. Dvorszky Hedvig. Ipari Művészet. 1971/3. 29–30. — (fekete) Magyar Nemzet. 1971. febr. 20.
- Az ESTERHÁZY gyűjtemény legszebb rajzai. Száz éve közkincs az Esterházy képtár. Budapest. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: P. Balás Edit. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 31–33. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 3. sz. 194. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 5. sz. 343. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1971. febr. 27. — R. G. Népszava. 1971. febr. 28. — Urbach Zsuzsa. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 8–9. — Vadas József. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 10. sz. 13.
- ESZKIMÓ művészet. Budapest. KKI. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. nov. 16. — Esti Hírlap. 1971. jan. 19.
- Nemzetközi EX LIBRIS kiállítás és kongresszus. Budapest. Fészek Klub. — Ism.: Réthy István. Magyar Grafika. 1971. 15. évf. 1. sz. 42–46. — Szig Rezső. Alföld. 1971. 22. évf. 2. sz. 78–80.
- FEGYVEREK és hadviselés a VI–XVIII. században. A berlini Német Történelmi Múzeum vendégkiállítása a MNM-ban. 1972. febr. 25–márc. 26. (Kat. Heinrich Müller.) Bp. 1971. NPI, Házi ny. 28 l., ill. — 21 cm.
- FRANCIA élet — francia grafika. Budapest. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. okt. 5. — Uő.: Pest Megyei Hírlap. 1971. nov. 20. — harangozó — Esti Hírlap. 1971. okt. 7. — Bojár Iván. Fejér Megyei Hírlap. 1971. nov. 21.
- FRANCIA faliszőnyegek. 1970. Budapest. Múcsarnok. — Ism.: Torday Alíz. Magyar Építőművészet. 1971. 6. sz. 60.
- Az 1968–69. év legszebb FRANCIA könyvei. Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona. Művészet. 1971.

12. évf. 3. sz. 37–39. — Uő.: Magyar Grafika. 1971. 15. évf. 2. sz. 16–21. — Szig Rezső. Jelenkor. 1971. 14. évf. 5. sz. 440–441.
- Gutfreund*, Otto és a cseh kubista művészet. Budapest. Múcsarnok. 1971. dec. 10–jan. 2. (Rend. Peter Hartmann.) (Kat. szerk. Sinkovits Péter.) Bp. 1971. Zenemű. Ny. 34 lev., ill. — 22 × 22 cm. — Ism.: Flórián László. Magyar Hírlap. 1971. dec. 14.
- HÁROM BOLGÁR festő kiállítása. Budapest. Bolgár Kultúra. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 39. — Tasnádi Attila. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 9. sz. 1437–1438.
- KATOWICZEI festőművészek kiállítása. Miskolci Galéria. (Kat. bev. Olgoerd Bierwaczzonek.) Miskolc 1971, Borsod m. Ny. 12 lev., ill. — 20 × 18 cm.
- A KÖZÉPKOR alkonya. Kiállítás. Budapest. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: Rózsa Gyula. Hungarian Review. 1971. okt. — Sass Ervin. Békés Megyei Népújság. 1971. júl. 18. — NN. Népszava. 1971. jún. 22. — H. Takács Marianna. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 36–37.
- Miskolci Országos Grafikai Biennálé, 6. KRAKKÓI Grafikusművészek kiállítása. (Kat. bev. Végvári Lajos.) Miskolc. 1971. Borsod m. ny. 12 lev., ill. — 24 cm.
- Kilenc LUBLINI festő kiállítása. Debrecen. — Ism.: Tóth Ervin. Alföld. 1971. 22. évf. 11. sz. 95–96.
- MAGYAR származású XX. századi művészek kiállítása. 1970. Budapest. Múcsarnok. — Ism.: Dévényi Iván. Jelenkor. 1971. 14. évf. 1. sz. 53–56. — Losonci Miklós. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 35–36. — Bauer Jenő. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 36–37. — Passuth Krisztina. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 41. sz. 205–206.
- LENGYEL plakátművészeti kiállítás. Budapest. Múcsarnok. — Ism.: Flórián László. Magyar Hírlap. 1971. dec. 14.
- Lenin és a forradalom a szovjet grafikában. Szolnok–Szombathely. 1970. — Ism.: Domonkos János. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 2. sz. 30.
- Maribori* (jugoszláv) és Vas megyei képzőművészek kiállítása. Szombathely. Savaria Múzeum. 1970. — Ism.: Heitler László. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 23.
- MILÁNÓI bútorkiállítás. 1970. — Ism.: Palócz Sándor. Ipari Művészet. 1971/2. 29.
- NÉMET grafika 1910 és 1930 között. Budapest. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 1. sz. 62. — Németh G. Béla. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 1. sz. 144–146.
- NEMZETKÖZI kispasztikai biennálé, 1. 1971. okt. 16–nov. 28. (Kat. összeáll. Baranyi Judit, Bev. Aradi Nóra.) Bp. 1971. Kossuth Ny. 86 lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1971. 26. évf. 12. sz. 102–104. — Rideg Gábor. Népszava. 1971. júl. 11. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 44. sz. 11. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 12. sz. 855.
- „25 év”. NEMZETKÖZI fotóművészeti kiállítás. Budapest. Múcsarnok. 1970. — Ism.: Horváth György. Fotóművészet. 1971. 14. évf. 1. sz. 37–40. — Rozgonyi Iván. uo. 41–42.
- Modern OLASZ szobrászat. Budapest. Múcsarnok. 1971. jan. 16 – febr. 14. (Kat.) Bp. 1971. Zenemű. ny. 96 lev., ill. — 23 × 22 cm. — Ism.: Passuth Krisztina. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 5. sz. 793–794. — Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 4. sz. 12. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 3. sz. 194–196. — Kovács Gyula. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 39–32.
- „ORSZÁGUNK, életünk” NDK festészeti kiállítás. Budapest. NDK Kulturális és Tájékoztató Központ. 1970. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 33. — Bauer Jenő. uo. 33–34.
- PÁRIZS tegnap, ma, holnap. Budapest. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Dr. Gyöngyösi István. Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 60.
- PÁRIZSI múzeumok remekművei. Bp. Szépművészeti Múzeum. 1971. okt. 20.–dec. 5. (Rend. Pataky Dénes, Szigethi Ágnes. A kat. összeáll. Thérèse Burollet. Bev. Adeline Cacan.) Bp. 1971. Kossuth Ny. 20. lev., ill. — 23 × 23 cm. — Ism.: B. I. Magyar Hírlap. 1971. okt. 23.
- SVÉD textilművészet 1960–1970. Múcsarnok. 1971. — Ism.: Ruzsa György. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 38–39. — Ézsias Anikó. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 39. — László Émőke. Ipari Művészet. 1971/4. 30.
- SZOCIALISTA országok Iparművészeti Vállalatainak kiállítása. Ernst Múzeum. — Ism.: Geszti László. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 26–27. — Geszti László és N. Dvorszky Hedvig. Ipari Művészet. 1971/5. 22–24.
- SZOVJET képzőművészeti kiállítás. Múcsarnok. — Ism.: Ruzsa György. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 33–35. — Oelmacher Anna. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 2. sz. 309–311.
- Mai SZOVJET építész. MÉSZ székház. — Ism.: Dr. Vámosy Ferenc. Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 57–59.
- SZOVJET iparművészek. Múcsarnok. 1971. április. (Kat.) Bp. 1971. Zenemű Ny. 22 lev., ill. — 23 × 23 cm. — Ism.: Szűtsné Brenner Klára. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 39–40.
- SZOVJET politikai plakátok. Budapest. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1971. nov. 7.
- VAJDASÁGI művészek kiállítása. Hódmezővásárhely. 1970. — Ism.: Moldvay Győző. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 23–24.

VALLARUISI képzőművészeti kiállítás. Hódmezővásárhely. — Ism.: Vadas József. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 48. sz. 12. VARSÓ a mai lengyel festészetben. Budapest. Műcsarnok. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 3. sz. 195. VIETNAMEI kiállítás. Budapest. Műcsarnok. — Ism.: Tölgyesi János. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 10. sz. 1595–1596.

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETÉRŐL

a) általános

Erdélyi István: A „lengyel” Buddháról. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 49.
Erdélyi István: Két lamaista szertartási eszköz. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 28.
Erdős György: Japán és a szépség I. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 5–6.
Japán és a szépség II. — Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 18–21.
Hahn István: Homérosz nyomában. — Műcsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 32–35.
Sz. Kürti Katalin: Modern és divatos képzőművészeti alkotások Párizs, Köln, Amsterdam múzeumaiban. — Alföld. 1971. 22. évf. 9. sz. 96–98.
Perehazy Károly: Körbe a Gardán. — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 5–6.
Sándy Erika: A Távol-Kelet játékvilága. Gyerekjátékokról. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 51. sz. 2406–2409.
Szilágyi Júlia: Platon, Picasso és az eszményi asztal. (Mű és világ.) — Korunk. 1971. 30. évf. 1. sz. 148–149.
Vincze Lajos: Zágrábi ars poetica. — Magyar Hírlap. 1971. nov. 13.

b) ikonográfia

Horváth, Tibor: Notes to the Iconography of the White-Robed Kannon. — A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 1971. 13. k. 115–129.

c) a művészetek története

Aradi Nóra: A Párizsi Kommun és a képzőművészet. — Művészet-történeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 297–302.
Bodrogi Tibor: Indonézia művészete. (Ill. Csalog Zsolt.) Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 130 l., 88 t. — 26 × 23 cm.
Castiglione László: Római művészet. Bp. 1971, Kossuth Ny. 243 l., 4 t. — 24 cm.
Gerevich László: Villard de Honnecourt Magyarországon. — Művészet-történeti Értesítő. 1971. 20. évf. 2. sz. 81–105.
Harmatta János: A 2500 éves Irán. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 44. sz. 2087–2093.
Keszthelyi Tiborné: Minek köszönhetette Mükéné aranylók kincseit? — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 42. sz. 1990–1996.
NN.: Paestumban bukkantak rá az első görög freskóra. — Univerzum. 1971/1. 67. k. 3–9.
Nyárády Gábor: Az utolsó fejezet: Philae. — Műcsák, Múzeum Magazin. 1971. 3. sz. 29–31.
Szilágyi János György: A Praxias csoport. — Antik Tanulmányok 1971. 18. k. 1. sz. 26–39.

d) régészet

Balla Lajos: Adonis kultuszának emléke Aquincumból. — Ethnographia. 1971. 82. évf. 4. sz. 599–601.
Castiglione László: Dávid király tánca? — válasz Thomas Edit könyvére. — Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 2. sz. 246–253.
Castiglione László: Dura — Európosz. I. II. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 50. sz. 2366–2371. 51. sz. 2422–2427.
Erdélyi István: Trója. — Az ásatások megindulásának 100. évfordulójára. — Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 316–320.
Szabó Miklós: Kelta fibula Déloson. — Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 1. sz. 37–45.
Szilágyi János: Adatok az aquincumi helytartói villacsoporthoz keletkezéséhez. — Archeológiai Értesítő. 1971. 38. k. 1. sz. 53–59. (Német nyelvű kivonattal.)
Tóth István: A savariai Jupiter Delicheius szentély feliratos emlékeiről. — Archeológiai Értesítő. 1971. 38. k. 1. sz. 80–83.
Vítay Győző: Római falmaradványok a Kazinczy utcában. — Budapest. 1971. 9. évf. 3. sz. 32–33.

e) forráskiadványok

Szilágyi Gábor: Cézanne levele és Manet bizonylata. — Műgyűjtő 1971. 3. évf. 4. sz. 9.

f) segédtudományok

Harmatta, János: Goten und Hunnen in Pannonien. — Acta Antiqua. 1971. Tom. 19. Fasc. 3–4. 293–297.
Kákossy, László: Ein Magischer Papyrus der Kunsthistorischen Museums in Budapest. — Acta Antiqua. 1971. Tom. 19. Fasc. 3–4. 159–177.

g) építészet, városépítés, helytörténet

Az örök város — Róma — rendezési problémái: érdekes városrendezési tervek a régi Róma megőrzésére. — Városépítés. 1971. 3. sz. 29.
D. Fehér Zsuzsa: A taorminai Görög Színház romjai. — Műcsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 24–25.
Kozák Károly: Az asszuáni Szent Simeon kolostor és trinitász szimbólumai. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 3. sz. 224–234.
Hajnóczy Gyula: Egyiptomi építészet. (2. kiad.) Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 117 l., ill. — 19 × 17 cm. (Az építészet világa 1.)
Halápi László: Dürer erődítéstanai tervei. — Hadtörténeti Közlemények. 1971. 18. évf. 2. sz. 342–354.
Nemes László: Világcsodák. A Tadz Mahal és a Habitat. — Műcsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 34–35.
Perehazy Károly: Katalin palotája. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 4–6.
Pogány Frigyes: Firenze. Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 275 l., 6 t. — 24 × 22 cm.
Szepessy Géza: Raaseporin vára. (Finno.) — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 64–65.

h) műemlékek, műemlékvédelem

Gergelyffy András: Tanulmányutak. — A Német Demokratikus Köztársaságban. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 225–233.
Karczag László: Műemlékvédelmi problémák a Szlovák Szocialista Köztársaságban. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 55–56.
Karczag László: Hogyan költöztetik el a világhírű jugoszláviai pival kolostort? — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 247–248.
Karczag László: Miért porlad a világhírű kölni dóm? — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 101–102.
Koppány Tibor: Műemlékvédelem Ausztriában. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 42–45.
Kiss Dénes: Egy módszer: Chester. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 116–121.
Oltai Katalin: Osztrákok műemléki látogatása Magyarországon. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 46.
Szepessy Géza: Helsinki főpolgármestere házában restaurálása. — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 234–235.

i) szobrászat

Régi
Bosóky Mária: Pieta d' Avignon. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 3–4.
Heiller László: Sansovino: Bacchus. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 12–13.
Imre, Gabriella: Kuan-Yin with Fish. — A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 1971. 13. ék. 145–151.
NN.: A makondék szobrászata. (Afrika) — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 35. sz. 1652–1654.
Wessetzky Vilmos: Egy szép Osiris szobrocska. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 47.

Új

Bundev—Todorov Ilona: Mestrovic. 2. kiad. Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 35 l., 24 t. — 16 × 16 cm.
D. I.: Jacques Lipchitz 80 éves. — Vigilia. 1971. 36. évf. 4. sz. 278.
Erdős Jenő: Giacomo Manzu közelről. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 24–29.
Nagy Tibor: Mestrovic. — Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 27–32.
Timon Kálmán: Pogány Margit és Brancusi. — Magyar Építőművészet. 1971. 6. sz. 58–60.

j) festészet

Régi
(Alföldy): Albrecht Dürer születése 500. évfordulóján. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 21. sz. 4.
Artner Tiadár: Albrecht Dürer születésének 500. évfordulójára. — Élet és Tudomány. 1971. 25. évf. 21. sz. 980–987.
Edit Pogány-Balds: On the Problems of the an Antique Archetype of Mantegna's and Dürer's. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 77–89.
Banner Zoltán: Dürer—500. — Utunk. 1971. 26. évf. 23. sz. 1.
Bernáth Aurél: Albrecht Dürer (1471–1528) Születésének 500. évfordulójára. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 5. sz. 738–745.
DÜRER év. 1971. Nürnberg. — Ism.: Koós Judith. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 36–38.
Ifj. Fehér Géza: A mohácsi csata jelenete oszmán-török ábrázolásban. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 5–8.
Gergelyffy András—Fésüs Károly: Rejtőző képek. (Madonna, Brüggei iskola 1500 k.) — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 240–244.
Hermann István: Renszánsz és ellenrenszánsz. Albrecht Dürer emlékére. — Világosság. 1971. 12. évf. 8–9. sz. 521–528.

Horváth Béla: Dürer „Meerwunder“-jének tárgya és irodalmi forrása. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 292–296.

Kampis Antal: Van Eyck. Bp. 1971., Corvina, Kossuth Ny. 29 l., 28 t. — 16 × 16 cm.

Kecskés Lili: Several Works of Four Ch'ing Painters. — A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 1971. 13. k. 153–164.

Koren István: Gondolatok Leonardo művészeti anatómiájáról. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 6–12.

Kunszery Gyula: Ami a Dürer bibliográfiákból kimaradt. — Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 9.

Mojzer Miklós: Holland életképek. (2. kiad.) Bp. 1971. Corvina, Kossuth Ny. 25 l., 48 t. — 24 × 21 cm.

Mravik László: Giorgione. Bp. 1971., Corvina, Kossuth Ny. 32 l., 24 t. — 16 × 16 cm.

Nyilas Márta: Raffaello festménye II. Gyula pápáról és Andreas Pannonius. — Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 4. sz. 324–326.

Pogány Ö. Gábor: Dürer évforduló. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 33–34.

Somogyi Árpád: Arszs Todorovics szerb ikonfestő. Budán. — Budapest. 1971. júl.

Sütő András: Az Angyalvár kulcsai. Ceruzajegyzetek a Sixtus kápolnában. — Világosság. 1971. 12. évf. 12. sz. 732–737.

Szabó Anna: Albrecht Dürer születésének évfordulójára. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 2–5.

Szabó György: Dürer arcai. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 22. sz. 12.

Szekernyés János: Dürer kép Aradszentmártonon? — Utunk. 1971. 26. évf. 23. sz. 7–10.

Szigethi Ágnes: Georges de La Tour. Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 31 l., 23 t., — 16 × 16 cm.

H. Takács Marianna: Spanyol mesterek. Corvina. 1971.

Titian for Sale (The Death of Acteon). — Daily News. 1971. febr. 24.

Urbach Zsuzsa: Korai németalföldi táblaképek. Corvina, 1971. Kossuth Ny. 25 l., 48 t. — 24 × 21 cm. (angol, francia, német, orosz nyelven is.)

Új

Angyal Endre: Marij Pregelj (1913–1967) (jugoszláv festő) — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 22. Képpel.

Bodri Ferenc: Pablo Picasso. — Új Forrás. 1971. 3. évf. 3. sz. 119–123.

Bojár Iván: Picasso köszöntése. — Magyar Hírlap. 1971. okt. 24.

Brassai: Látogatás a 90 éves Picassónál. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 43. sz. 2.

Dávid Katalin: Chagall. Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 32 l., 25 t. — 16 × 16 cm.

D. I.: Rouault centenárius. (1871–1971.) — Vigilia. 1971. 36. évf. 4. sz. 277–278.

Dévényi Iván: Georges Rouault. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 5. sz. 750–751.

Erdélyi István: Modern kínai festmények. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 6–8.

Héssó István: Alexander Benois (1870–1960). — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 20–21.

(Homoródi): A szépség és az igazság festője. Pablo Picasso 90 éves. — Dolgozók Lapja. 1971. okt. 24.

Láncz Sándor: George Grosz. Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 24 l., 25 t. — 16 × 16 cm.

Mezei Ottó: Max Ernst nyolcvanéves. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 11. sz. 1753–1754.

Murádin Jenő: Beszélgetés Aurél Ciupével. — Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 33.

Patkós Judit: Az utca művészete. — Beszélgetés Siquerossal. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 22. sz. 6.

Picasso 90 éves. — Esti Hírlap. 1971. okt. 23.

Rózsa Gyula: Mít tudunk Picassoról? — Népszabadság. 1971. okt. 24.

k) grafika

Czére, Andrea: Contribution to John Raphael Smith's career as a graphic artist and as a publisher. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 281–306.

Dürer, Albrecht fametszetei és rézmetszetei. Összeáll. és bev. Fenyő Iván. Bp. 1971. M. Helikon. — Európa, Athenaeum Ny. 13 l., 38 t. — 33 cm.

Fenyő Iván: Dürer. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 2. sz. 30–31.

Gál István: William Blake rézmetszete Pozsonyról. (1757–1827) — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 12–13.

Horváth Béla: Ludvig Krug ismeretlen fametszete. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 2. sz. 22–24.

Solymár István: Észt és lett grafikusok között. — Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 19–21.

Timár, Árpád: „Le chef d'oeuvre inconnu”. Kriesenzeichen der klassischen Malerei in einer novelle von Balzac. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 91–101.

Török, Gyöngyi: Eine unbekannte Weit Stoss Zeichnung. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 63–76.

l) iparművészet

Általános

Koós Judit: Tájékoztató Finn iparművészet című könyvéről. — Ipari Művészet. 1971/1. 31–32. (Bp. 1971. Képzőműv. Alap. K. Kossuth Ny. 205 l., ill. — 20 cm.

Ötvösség

Kovács, Éva: Über einige Probleme des Krakauer Kronenkreuzes. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 231–268.

S. Lovag, Zsuzsa: Byzantine Type Reliquary Pectoral Crosses in the Hungarian National Museum. — Folia Archeologica. 1971. XXII. k. 143–163.

Pál Endre: Dürer Albrecht — az ötvös. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 21–22.

Rónay György: Benvenuto Cellini — négyszáz éve halt meg. — Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 8. sz. 13.

Voit Pál: Benvenuto Cellini. — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 7. sz. 310–315.

Érem, pénz

Bíróné Sey Katalin—Károlyi Mária—Szentlélek Tihamér: A balomgyeszi római ékszer és éremllet. — Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 2. sz. 190–204. (Német nyelvű kivonattal.)

Bíróné Sey Katalin: Bevezetés a római pénzek gyűjtésébe. Császárkor. Kiad. A Magyar Éremgyűjtők Egy. Bp. 1971. MTA KESZ soksz. 61 l., ill. — 20 cm.

Huszár Lajos: Johan Henis (magyar orvos) emlékérmé. (Johann Jacob Kornmann augsburgi ötvös műve 16. sz.) — Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60–61. sz. 337–338.

Textil

Fodor Sándor: Szerencse? (Ana Lupasról) — Utunk. 1971. 26. évf. 17. sz. 10.

Fazekasság, kerámia, üveg

Barkóczi, László: Plastisch verzierte Spätromische Glasfunde aus Pannonien. — Folia Archeologica. 1971. XXII. k. 71–83.

Cseh, Éva: K'Ang—Hsi and Other Blue and White Porcelains from the 18th Century. — A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 1971. 13. k. 131–142.

Kiss Ákos: A II. nemzetközi ókori mozaikkutató kongresszus. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 67–76.

Mezei József: Fucina degli Angeli. (velencei üvegszobrászat.) — Utunk. 1971. 26. évf. 10. sz. 11.

NN.: Irán ősi agyagserepeinek állat- és emberábrázolásai. — Univerzum. 1971/5. 78–80.

Szilágyi János György: Tarquiniai Bucchero kerámia. — Antik tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 247–252.

Bútor, fa

Gáspár Dorottya: Római ládikák felhasználása. — Folia Archeologica. 1971. XXII. k. 53–69. (Német nyelvű kivonattal.)

Könyvművészet

Egri Mária: A könyvillusztrálás művészetéről. (Dmitrij Bisztyi) — Szolnok Megyei Néplap. 1971. jan. 13.

Radocsay, Dénes: Über einige illuminierte Urkunden. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 31–61.

Szigethi Ágnes: Heinz Bogdán. (ipari formatervező) — Ipari Művészet. 1971/3. 23–25.

Múzeumok, képtárak

Balás Iván: Múzeum-ország. (Olaszo.) — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 1. sz. 39.

Dankó Imre: Az angliai múzeumok iskolai munkája. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 19–30.

Drucker Tibor: Észak-európai országok múzeumaiban. — Múzeumi Közlemények. 1971. 2. sz. 110–111.

Ferenczy László: Japán és a világ legrégibb múzeuma a Narai Sósóin. — Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 6–9.

Fodor Sándor: Múzeumok, képtárak. 1. Louvre 2–3. Modern Művészet Múzeuma. 4. Tate Galéria. — Utunk. 1971. 26. évf. 37. sz. 11., 38. sz. 11., 39. sz. 11., 40. sz. 11.

Madarász Andor: Nürnberg (várostörténeti múzeum). — Élet és Tudomány. 1971. 26. évf. 48. sz. 2278–2285.

Molnár Aurél: Ermitázs. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 26–28.

NN.: Román múzeumi krónika. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 2. sz. 40–45.

NN.: Jugoszláv múzeumi krónika. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 3. sz. 42–45.

Ország László: Százéves a New York-i Metropolitan Múzeum. — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 1. sz. 30–33.

Rolla Margit: „Lipola Múzeum” Finnországban. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 11.

Szabó István: Észtország múzeumaiban. — Múzeumi Közlemények. 1971. 3. sz. 89–101.

- Bernáth László: Mire való a művészet. (2.) A pápa fizet. — Népújság. 1971. okt. 10.
 Murádin Jenő: A másik Nagybánya. — Utunk. 1971. 26. évf. 47. sz. 7.
 Murádin Jenő: „Itt sikerült megszínesíteni festményeinket...”. Nagybánya román növendékei. — Utunk. 1971. 26. évf. 24. sz. 6–10.
 Somogyi Árpád: Gyűjtsünk ikonokat. — Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 1–5.
 Veress József: Szobrásztábor, Mágura 1971. — Utunk. 1971. 26. évf. 41. sz. 1–10.

n) külföldön rendezett külföldi kiállítások

Amszterdam

Stedelijk museum. Daniel Soerri (1930) (eat art). — Mérleg. 1971. 3. sz. 205.

Bécs

Iparművészeti Múzeum. A bécsi porcelán 1718–1864. — Mérleg. 1971. 7. évf. 1. sz. 15.

Belvedere palota. Oskar Kokoschka. — Mérleg. 1971. 7. évf. 3. sz. 204.

Düsseldorf

Kunsthalle. Kurt Schwitters festőművész kiállítása. (1887–1948) — Mérleg. 1971. 7. évf. 1. sz. 16.

Hannover

Kunstverein. Naum Gabo. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 11. sz. 1014–1016.

Kolozsvár

Téli tárlat. 1970. — Ism.: Hans Loew. Utunk. 1971. 26. évf. 2. sz. 11.

Lausanne

Palais de Rumine. 5^{eme} Biennale Internationale de la Tapisserie. 1971. — Ism.: A. Tóth Sándor. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 38–40. — Mérleg. 1971. 7. évf. 4. sz. 308.

Lipce

Nemzetközi Könyvművészeti Biennálé. — Ism.: Lengyel Lajos. Magyar Grafika. 1971. 15. évf. 4. sz. 4–9.

London

Royal Academy of Arts. Az Art Nouveau-tól 1920-ig. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 1. sz. 18.

Hayward Gallery. Bridget Riley festőművész kiállítása. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 4. sz. 306.

Marosvásárhely

Téli tárlat. — Ism.: Banner Zoltán. Utunk. 1971. 26. évf. 3. sz. 11.

Monte Carlo

Le livre d'or de la sculpture. 1970. — Ism.: S. L. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 46.

München

Haus der Kunst. Aktiva 71. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 2. sz. 110.

Villa Stuck. Alois Senefelder grafikusművész kiállítása. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 4. sz. 309.

New York

Museum of Modern Art. Ways of Looking. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 4. sz. 307.

Guggenheim Múzeum. Nemzetközi Tárlat. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 2. sz. 110.

Whitney Múzeum. Téli kiállítás. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 1. sz. 18.

Nürnberg

Kunsthalle. II. Biennálé. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 2. sz. 111.

Germanisches Nationalmuseum. Albrecht Dürer (1471–1528) — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 3. sz. 204.

Párizs

Louvre. Francois Boucher (1703–1770). — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 4. sz. 307.

Musée d'art Moderne. Georges Rouault (1871–1958). — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 3. sz. 205.

Bibliothèque Nationale. Humoros rajzok a 15. századtól napjainkig. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 2. sz. 109.

Pozsony

Gyermekkönyvillusztrációk. Biennálé. — Ism.: Magyar Grafika. 1971. 15. évf. 6. sz. 42–49.

Prága

Nemzeti Galéria. Művészet és kor. (A húszas évek cseh művészete) — Ism.: Haulisch Lenke. Művészet. 1971. 12. évf. 10. sz. 22–24.

Säckingen

Kunstverein. Otto Dix festőművész kiállítása. (1891–1969) — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 1. sz. 16.

Stockholm

Moderna Museet. Günther Uecker fénykompozíciói. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 2. sz. 111.

Joseph Beuys (1921) szobrászművész kiállítása. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 1. sz. 17.

Udine

Villa Manin di Passariano. Giambattista Tiepolo. — Ism.: Mérleg. 1971. 7. évf. 4. sz. 308.

Velece

Biennálé. 1970. — Ism.: Gazda József. Utunk. 1971. 26. évf. 8. sz. 11.

- C. Aimonio—M. Brusatin—G. Fabri—M. Lona—P. Lovero—S. Lucianetti—A. Rossi: La città di Padova. Róma. 1970. 525 l., 342 kép, 11 t. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 105–112.
- Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 6. sz. 517–518.
- E. Aslin: The aesthetic movement. — Prelude to Art Nouveau. Elek Books, London, 1969. 192 l., 121 kép. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 192.
- Barszkaja I. Szergina
- Bori Imre: A szecessziótól a dadáig. Újvidék. 1969. Fórum K. 322 l., — Ism.: Miklós Pál. Irodalomtörténeti Közlemények. 1971. 75. évf. 5. sz. 642–645.
- Boriszovszkij, Georgij: Szépség, ipar, forma. Gondolat. 1971. — Ism.: Horgas Béla. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 12. sz. 10. — Zsoffay Róbert. Ipari Művészet. 1971/3. 42.
- Borsos Miklós: Visszanéztem félutamból. Szépirodalmi Könyvkiadó. 1971. — Ism.: Solymos Ida. Kortárs. 1971. 15. évf. 6. sz. 1001–1002. — Varga József. Kritika. 1971. 8. évf. 8. sz. 60–61.
- BORTNYIK ALBUM. Galeria G. Borgera. Köln. 1970. — Ism.: Bodri Ferenc. Nagyvillág. 1971. 16. évf. 12. sz. 1909–1910.
- Brandi, Cesare: Struttura e architettura. Torino. 1967. 245 l. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 60–63.
- Brecht, Bertold: Irodalomról és művészetről. Kossuth K. 1970. — Ism.: Illés László. Társadalmi Szemle. 1971. 26. évf. 2. sz. 105–106.
- Brinkerhoff, Dericksen M.: A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch. New York. 1970. — Ism.: Kiss Ákos. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 310–313.
- Brusatin, M. Id. Aimonio, C.
- Buday György fametszetei. Magyar Helikon. 1970. — Ism.: NN. Korunk. 1971. 30. évf. 1. sz. 156–157. — Pogány Ö. Gábor. Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 4. sz. 233–234.
- Budda, Ludwig: Antike Mosaiken in Kilikien. Recklinghausen. 1969. 233 l., 198 kép. — Ism.: Kádár. Z. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 323–324.
- Camporeale, G.: I commerci di vetulonia in eta orientalizzante. Firenze, 1969. 136 lap. 47 t. — Ism.: Szilágyi János György. Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 309–311.
- Castiglione L.—Salamon A.: Zehn Jahre Archeologische Forschung. (1958–1968) Bp. Akadémiai Kiadó. 1970. 181 l., 43 t. 1 térkép. — Ism.: Szabó Miklós. Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 308.
- Chagall, Marc: Életem. Gondolat Kiadó. 1970. — Ism.: Bodri Ferenc. Nagyvillág. 1971. 16. évf. 10. sz. 1580–1581. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 1. sz. 6.
- Chvatik, Květoslav: Strukturalizmus és avantgarde. Československy spisovatel, Praha 1970. — Ism.: Bojtár Endre. Valóság. 1971. 14. évf. 7. sz. 94–95.
- Crellin, J. K.: Medical Ceramics. London. 1969. 304 l., 488 kép. — Ism.: Pataki Zoltán. Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60–61. sz. 343.
- Curl, James Stevens: European Cities and Society. Leonard Hill, London 1970. 190 l., 34 ábra, 131 kép. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 245–246.
- Cuttler, Charles D.: Northern painting from pucelle to Breugel, fourteenth fifteenth and sixteenth centuries. New York. 1968. 500 l., 682 kép. — Ism.: Urbach Zsuzsa. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 130–137.
- Csakai Endre: Cégérek. Corvina. 1971. — Ism.: S. A. Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 45.
- Dercsényi Dezső: Historical Monuments in Hungary. Corvina. 1969. — Ism.: Nicolaus Pevsner. The New Hungarian Quarterly. 1971. 12. évf. 43. sz. 148–150.
- Déshy Mihály—Kozák Károly: Az egri vár feltárása. (1957–1966) (Az Egri Múzeum Évkönyve V. Eger. 1967.) — Ism.: Kőhegyi Mihály. Hadtörténeti Közlemények. 1971. 18. évf. 2. sz. 367.
- Dévényi Iván: Kernstok. Corvina. 1970. A művészet kiskönyvtára. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 2. sz. 162. — Passuth Krisztina. Új Forrás. 1971. 3. évf. 1. sz. 117–118.
- Az egyházi épületek és műtárgyak gondozása. (Képzőművészeti Alap Kiadója 1971.) — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 11. sz. 787.
- Elekfy Jenőné: Tizennégy nyár Zebegényben. A Szőnyi István Emlékmúzeum Baráti Köre kiadása. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 2. sz. 138–139.
- Endrei Walter: Magyarországi textilmanufaktúrák a XVIII. században. Bp. Akadémiai Kiadó. 1969. 255 l. — Ism.: Heckenast Gusztáv. Századok. 1971. 105. évf. 3–4. sz. 787–790.
- Fabri, G. Id. Aimonio, C.
- FORRÁSOK Budapest múltjából. I. Források Buda, Pest és Óbuda történetéhez. 1686–1873. (Szerk. Bácskai Vera) Bp. 1971. — Ism.: Sashegyi Gusztáv. Levéltári Közlemények. 1971. 42. évf. 2. sz. 349–351.
- Galavics Géza: Program és műalkotás a 18. század végén. Bp. Akadémiai Kiadó. 1971. Művészettörténeti füzetek, 2. — Ism.: NN. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 60.
- Gaunt, W.: Flemish cities. Elek Books. London, 1969. 160 l., 97 kép. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 192.

- Gazda József*: Gyárfás Jenő. Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest. — Ism.: Der Endre. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 48.
- Le Goff, J.*: Das Hochmittelalter. Fischer Weltgeschichte. 11. Frankfurt 1965. — Ism.: Kurcz Ágnes. Világosság. 1971. 12. évf. 1. sz. 33–37.
- Gradov, G. A.*: A város és az élet. Moszkva. 1968. — Ism.: Ifj. Horváth Béla. Városerépítés. 1971. 3. sz. 30.
- Hárs Éva*: Martyn Ferenc. Corvina. 1970. — Ism.: M. Szabó Anna. Alföld. 1971. 22. évf. 1. sz. 75–76. — Tóth Ervin. Hajdú Bihari Napló. 1971. jan. 4.
- Hauser, Arnold*: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Bp. Gondolat Kiadó, 1968. — Ism.: Klaniczay Tibor. Kritika. 1971. 8. évf. 8. sz. 1–6.
- Heffels, Monika*: Kataloge des Germanisches Nationalmuseums Nürnberg. Die deutschen Handzeichnungen. Die Handzeichnung des 18. Jahrhunderts. IV. Band. Nürnberg. 1969. 396 l., 465 kép. — Ism.: Klara Garas. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 137–138.
- Hermann István*: A giccs. Kossuth Kiadó. Esztétikai Kiskönyvtár. — Ism.: Koroknay Zsuzsa. Világosság. 1971. 12. évf. 8–9. sz. 565–567.
- Hilger, Wolfgang*: Ikonographie Kaiser Ferdinand I. (1503–1564) Wien, 1969. (Band 3.) — Ism.: Cennerné Wilhelmb Gizella. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 314–315. — Gy. Rózsa. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 138–140.
- Horváth György*: Gádor István. Képzőművészeti Alap Kiadója. Bp. 1971. — Ism.: Rózsa Gyula. Népszabadság. 1971. aug. 24.
- Hudson, Kenneth*: A guide to the industrial archeology of Europe. Adam and Dart, Bath, 1971. 186 l., 27 kép. — Ism.: Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 245.
- Jajczay János*: Karácsony a művészetben. Magyar Helikon, 1971. — Ism.: S. A. Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 44.
- Kákossy László*: Varázslás az ókori Egyiptomban. Bp. Akadémiai Kiadó. 1969. 202 l. — Ism.: Vida Mária. Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60–61. sz. 353–354.
- KÉPZŐMŰVÉSZETI ALMANACH II.** (Szerk. Szabadi Judit.) Corvina, 1970. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 2. sz. 138.
- Kisdéginé Kírimi Irén*: Gyárfás Jenő. Corvina. A művészet kiskönyvtára. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 10. sz. 717.
- Koczogh Ákos*: Kulturált környezet — Modern otthon. Népműv. Prop. Iroda. Bp. 1970. — Ism.: Bodri Ferenc. Ipari Művészet. 1971. 1. sz. 31.
- Koeppf, Hans*: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen. Wien—Köln—Graz, 1969. 60 l., 474 kép. — Ism.: E. Marosi. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 127–130.
- Körner Éva*: Derkovits Gyula. Corvina. — Ism.: NN. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 60.
- Körner Éva*: Korniss Dezső. Képzőművészeti Alap Kiadó. 1971. — Ism.: Rózsa Gyula. Népszabadság. 1971. aug. 24. — S. A. Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 44–45.
- KORTÁRSMŰVÉSZET** portrékban című könyvsorozat. Képzőművészeti Alap Kiadó. 1971. — Ism.: Bodri Ferenc. Kortárs. 1971. 15. évf. 9. sz. 1511–1512.
- Kosáry Domokos*: Bevezetés Magyarország történetének forrásai és irodalmába. Tankönyvkiadó. 1970. 890 l. — Ism.: Mollay Károly. Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 2. sz. 189–190.
- Kozák Károly* I. Détsy Mihály
- La nuit des temps* című folyóirat. — Ism.: Tombor Ilona. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 244.
- Lavin, Irving*: Bernini and the Crossing of Saint Peter's. New York, New York University Press 1968. (Monographs on Archeology and the Fine Arts, XVII.) — Ism.: Mojzer Miklós. Művészet-történeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 313–314.
- Lazarev, V. N.*: Rouskaia Srednievokovaia Zsivopis. (Peinture russe du Moyen Age) Moscow, 1970. 340 p. 13 t. — Ism.: Ruzsa Gy. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 326–328.
- Livorova, Aněžka Merhavtova*: Einfache Mitteleuropäische Rundkirchen. Praga, 1970. 79 l. — Ism.: Entz Géza. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3–4. 325–326.
- Lőrinczy György*: Sopron. 1971. (bevezető: Csatkai Endre) — Ism.: Vámosy Ferenc. Fotóművészet. 1971. 14. évf. 3. sz. 55–56.
- Lona, M. I.* Aimonio, C.
- Lovero, P. I.* Aimonio, C.
- Lucianetti, S. I.* Aimonio, C.
- Lützel*: Absztrakt festészet. Jelentősége és határai. Corvina. 1970. — Ism.: Rózsa Gyula. Új Írás. 1971. 11. évf. 5. sz. 82–92.
- Lyka Károly*: Vándorlásaim a művészet körül. Képzőművészeti Alap Kiadó. 1971. — Ism.: Varga József. Kortárs. 1971. 15. évf. 5. sz. 824–826.
- MA.** 1916–1925. Facsimile kiadás. Bp. 1970. Akadémiai Kiadó. — Ism.: Beke László. Kritika. 1971. 8. évf. 3. sz. 48–51. — Bodri Ferenc. Életünk. 1971. 3. évf. 4. sz. 374–377. — Uő.: Jelenkor. 1971. 14. évf. 7–8. sz. 688–690. — Uő.: Nagyvilág. 1971. 16. évf. 6. sz. 933–935. — Kahána Mózes. Új Írás. 1971. 11. évf. 8. sz. 99–103.
- MAGYAR MŰEMLEKVÉVÉDELEM**; V. 1967–1968. — Ism.: dr. Vargha László. Magyar Építőművészet. 1971. 2. sz. 64.
- A MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET TÖRTÉNETE.** IV. kiadás. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 2. sz. 164.
- MAI magyar művészet** című sorozat. Képzőművészeti Alap Kiadó, — Ism.: A. M. Gy. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 60–61.
- Mázsa János*: Esztétika és forradalom. Gondolat. 1970. — Ism.: Kovács József. Irodalomtörténet. 1971. 53. évf. 2. sz. 443–446. — Szij Rezső. Ipari Művészet. 1971/3. 40. — Sziklai László. Valóság. 1971. 14. évf. 4. sz. 106–107.
- Major Máté*: Breuer Marcel. Akadémiai Kiadó. Architektúra sorozat. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 1. sz. 51–52.
- Mályusz Elemér*: Le chancellerie royale et la rédaction des chroniques dans la Hongrie médiévale. Bruxelles, 1969. — Ism.: V. Kovács Sándor. Irodalomtörténeti Közlemények. 1971. 75. évf. 4. sz. 531–532.
- Tasnádiné Marik Klára*: A bécsi porcelán. Corvina, 1970. — Ism.: K. I. Ipari Művészet. 1971/2. 50.
- Máté Pál*: Richard Neutra. Akadémiai Kiadó. 1970. Architektúra sorozat. — Ism.: dr. Vámosy Ferenc. Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 62.
- Mezei Ottó*: Marcel Duchamp. Corvina. A művészet kiskönyvtára. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 1. sz. 63.
- Mojzer Miklós*: Torony, kupola, kolonnád. Akadémiai Kiadó, 1971. — Művészettörténeti füzetek I. — Ism.: NN. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 4. sz. 60.
- MŰEMLEKVÉVÉDELEM** Ausztriában. 1945–1970. Denkmalpflege in Österreich. Wien, 1970. 279 l., 47 kép. — Ism.: Entz Géza. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 1. sz. 54–55.
- Munsterberg, H.*: The Ceramic Art of Japan. Tokyo. 1964. 272 l., 217 kép. — Ism.: Pataki Zoltán. Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60–61. sz. 344.
- MŰVÉSZETI** lexikon. — Ism.: Vekerdi László. Valóság. 1971. 14. évf. 7. sz. 83–90.
- MŰVÉSZETTÖRTÉNETI** füzetek. (Akadémiai Kiadó) — Képzőművészeti Sorozatok. — Ism.: Köznevelés. 1971. 27. évf. 19. sz. 44.
- B. Nagy Margit*: Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti Tanulmányok. Bukarest, Kriterion. 1970. 356 l., 48 t. — Ism.: Buzinkay Géza. Orvostörténeti Közlemények. 1971. 62–63. sz. 231–233. — Entz Géza. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 3. sz. 258–259. — Ember Ildikó. Valóság. 1971. 14. évf. 2. sz. 107–109. — Klaniczay Tibor. Irodalomtörténeti Közlemények. 1971. 75. évf. 1–2. sz. 251. — Szabó T. Attila. Ethnographia. 1971. 82. évf. 1. sz. 95–97. — Vida Mária. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 2. sz. 104–105.
- S. Nagy Katalin*: Anna Margit. Képzőművészeti Alap Kiadó. Mai magyar művészet sorozat. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 6. sz. 420. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1971. aug. 24. — S. A. Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 4. sz. 44–45.
- NEUE Bauhausbücher.** I. Oscar Schlemmer. László Moholy Nagy. Farkas Molnár. Die Bühne im Bauhaus. Előszó: Hans M. Wingler. Utószó: Walter Gropius. — Ism.: Nagy Elemér. Magyar Építőművészet. 1971. 4. sz. 64.
- 2. I. Moholy Nagy.** Malerei, Photographie, Film. Hans M. Wingler megjegyzésével és Otto Stelzer utószavával. — Ism.: Nagy Elemér. uo.
- Németh Lajos*: Csontváry. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 2. sz. 163.
- Németh Lajos*: A művészet sorsfordulói. Gondolat Kiadó. 1970. — Ism.: Kovács Péter. Kritika. 1971. 8. évf. 3. sz. 38–40. — Tamás Attila. Tiszatáj. 1971. 25. évf. 7. sz. 675–677.
- Németh Lajos*: Modern művészet. Gondolat Kiadó, 1970. — Ism.: Simon Zoltán. Kortárs. 1971. 15. évf. 8. sz. 1327–1328.
- OSTROMVERTE** várak. Szerk.: Gerő László. Bevezető: Bajor Nagy Ernő. Corvina, 1969. — Ism.: Timon Kálmán. Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 63.
- Penkala, Maria*: Far Eastern Ceramics. Tokyo. 1963. 263 l., 56 kép. — Ism.: Pataki Zoltán. Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60–61. sz. 344–345.
- Perényi Imre*: A város központja. Műszaki Kiadó. Budapest, 1970. 212 l. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 183–187.
- Perruchot, Henri*: Lautrec. Gondolat Kiadó. — Ism.: D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 12. sz. 856.
- Philipp Clarisse*: Czöbel album. Corvina, 1970. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 2. sz. 163–164. — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 2. sz. 138. — Dévényi Iván. Nagyvilág. 1971. 16. évf. 6. sz. 932–933.
- PICTURA HUNGARICA**-album. Szerk.: Szántó Tibor. Magyar Helikon. 1971. — Ism.: Szabó György. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 52. sz. 8.
- PLAKÁT** című folyóirat. 1933. Szerk.: Bortnyik Sándor. — Ism.: Galambos Ferenc. Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 1. sz. 64–67.
- Pogány Frigyes*: Firenze. Corvina, 1971. — Ism.: Hajnóczky Gyula. Fotóművészet. 1971. 14. évf. 4. sz. 47–50. — Harsányi Zoltán. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 4. sz. 24–28. — Mezei Ottó. Magyar Építőművészet. 1971. 6. sz. 640.
- POLITIKAI** plakátok. 1945–1948. Bp. 1970. Kossuth Kiadó. 14 (2) l., 48 t. — Ism.: Herendiné Lakatos Éva. Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 2–3. sz. 257.
- THE PORTRAITS** of Charles V. of France (1338–1380) New York, 1969. XVII. + 147. — Ism.: Entz Géza. Művészettörténeti Értesítő. 20. évf. 3. sz. 257–258.

Rados Jenő: Magyar építészettörténet (2. kiadás) Műszaki Könyvkiadó. Bp. 1971. — Ism.: Szabó Árpád. Magyar Építőművészet. 1971. 5. sz. 64.

Rauscher Lajos: Pozitív mélynyomású eljárás tónus- és vonalmaratáshoz. Bp. 1933. Egyetemi Nyomda. — Ism.: Huszty Sándor. Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 2-3. sz. 190-191.

Rodenwaldt, Ernst: Leon Battista Alberti — ein Hygieniker der Renaissance. Heidelberg, 1968. 104 l., 1 t. — Ism.: Vida Tivadar. Orvostörténeti Közlemények. 1971. 60-61. sz. 347-348.

Rossi, A. Id. Aimonio, C.

Salamon Ágnes Id. Castiglione László

SCULPTURA HUNGARICA (Előszó: Cifka Péter) Európa Kiadó. 1970. — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 4. sz. 279. — Csap Erzsébet. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 47.

Sikola Győző: A herendi porcelángyár története. Műszaki Könyvkiadó, 1970. — Ism.: Ecsery Elemér. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 44-45. — Katona Imre. Ipari Művészet. 1971/3. 40-42. — Katona Imre. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 3. sz. 259-260. — NN. Élet és Tudomány. 1971. 25. évf. 6. sz. 847-851.

Siqueros, David Alfaro: Falfestészet, politika, közönség. Ford. E. Szabó Ilona. — Ism.: Korunk. 1971. 30. évf. 1. sz. 94-100.

Szabó Miklós: A kelták Magyarországon. Corvina, 1971. — Ism.: Szilágyi János György. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 2. sz. 36-37.

Szabolcsi Miklós: Jel és kiáltás. (Az irodalmi és művészeti avantgarde mint nemzetközi áramlat. A neoavantgarde kérdéseiről.) Gondolat Kiadó, 1971. — Ism.: Bojtár Endre. Valóság. 1971. 14. évf. 10. sz. 103-104.

Szalontai Barnabás: Kerámia a nyírbátori paraszti háztartásban. Debrecen, 1970. — Ism.: Muraközy Ágota. Szabolcs-Szatmári Szemle. 1971. 6. évf. 2. sz. 119-121.

Szeles Zoltán: Párizsba induló szegedi művészek a század elején. (A Szegedi Móra Ferenc Múzeum kiadása.) — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 2. sz. 139.

Szergina, Barszkaja és Zernov: A XIX. század végének és a XX. század elejének francia festésze a leningrádi Ermitázsban. (Artia) — Ism.: D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 6. sz. 419-420.

Szűj Rezső: Lőrincz Gyula. Corvina, 1971. — Ism.: NN. Korunk. 1971. 30. évf. 10. sz. 1600. — Bodri Ferenc. Kortárs. 1971. 15. évf. 11. sz. 1842-1843.

SZOMBATHELY. Panoráma Útikönyvek. Bp. 1969. (Munkaköz. vez.: Horváth Ferenc.) 242 l., 1 ill. 1 térk. mell. — Ism.: Szilágyi István. Vasí Szemle. 1971. 25. évf. 2. sz. 307-308.

Takács Béla: Parádi üvegművészet. Műszaki Könyvkiadó, 1970. — Ism.: K. I. Ipari Művészet. 1971/2. 50.

H. Takács Marianna: Magyarországi udvarházak és kastélyok. (XVI-XVII. század.) Akadémiai Kiadó. Bp. 1970. — Ism.: Déthy Mihály. Építés és Építészettudomány. 1971. III. kötet. 4. sz. 475-479.

H. Takács Marianna: Spanyol mesterek. Corvina, 1971. — Ism.: NN. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 58.

Thiel, Erika: Kis képes művészettörténet. Bp. 1970. Corvina. — Ism.: Kajetan Endre. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 3. sz. 256-257.

Thomas, E. B.: King David Leaping and Dancing. Bp. Akadémiai Kiadó. 1970. — Ism.: Török László. Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 299-304. — Castiglione László. Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 2. sz. 246-253.

Tölgyesi János: Konecsni György. Kepzőművészeti Alap Kiadó. Mai magyar művészet sorozat. — Ism.: Rózsa Gyula. Népszabadság. 1971. aug. 24. — Trencsényi László. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 46.

Twyman, Michael: Lithography 1800-1850. Oxford, University Press, London. 1970. 253 l., 158 kép. — Ism.: Gerszi Teréz. Magyar Könyvszemle. 1971. 87. évf. 2-3. sz. 252-253.

Urbach Zsuzsa: Korai nemetalföldi táblaképek. Corvina, 1971. — Ism.: NN. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 3. sz. 58.

Vámos Ferenc: Lajta Béla. Akadémiai Kiadó, 1970. Architektúra sorozat. 374 l., 311 kép. — Ism.: Borsos László. Magyar Építőművészet. 1971. 3. sz. 62. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 2. sz. 163-164. — Czagány István. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 1. sz. 60-66.

VASARELY ALBUM II. (Neuchâtel, Ed. Griffon, 1970.) — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1971. 14. évf. 6. sz. 518-519.

Volpe, Galvano Della: Az izlés kritikája. Bp. 1970. Gondolat Kiadó. 299 l. (Studium könyvek 66.) — Ism.: Tamás Attila. Hadtörténeti Közlemények. 1971. 75. évf. 1-2. sz. 233-236.

Wenig, Steffen: A nő az ókori Egyiptomban. Corvina, 1970. — Ism.: AMG. Műgyűjtő. 1971. 3. évf. 1. sz. 60.

Wiesner, J.: Arte Egipcio. Bilbao. 1967. 220 l., 79 kép. — Ism.: Wessetzky Vilmos. Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 2. sz. 303.

Zachwatowicz-Swiechowka, A. — Swietowski, Z. — Krzyzanowski, L. — Hólas, Alexander: Katedra Gnieznieska. Poznan, Warszawa, Lublin 1968-70. I-II. 486 p., CXLIX plates, 374 ill. — Ism.: G. Entz. Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 3-4. 324-325.

Zernov I. Szergina

Zolnay László: Ünnepek és hétköznapiak a középkori Budán. Bp. 1969. Gondolat Kiadó. 228 l. — Ism.: V. Kovács Sándor. Irodalom-

történeti Közlemények. 1971. 75. évf. 1-2. sz. 248-249. — Thuróczy Kamill. Művészet. 1971. 12. évf. 5. sz. 47-48.

BIBLIOGRÁFIÁK

Bedő Rudolf: Az 1969. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 1. sz. 67-79.

Csorba Csaba: Magyar nyelvű újságok és folyóiratok a szomszédos szocialista országokban. — Valóság. 1971. 14. évf. 11. sz. 76-84.

Héthy Zoltán: A Déri Múzeum jelentéseinek és évkönyveinek repertórium 1906-1968. — A Debreceni Déri Múzeum évkönyve. 1969-70. (1971) 633-686.

Környei Attila: A helytörténész Csatkai Endre I-II. (Bibliográfia) — Soproni Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 59-75. 2. sz. 145.

László Emőke-dr. Szabó Erzsébet-Szabó Katalin: Az 1968. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 2. sz. 149-182.

A MŰVÉSZETEK társadalmi funkciója. Bibliográfia. (Összeáll.: Tóbiás Áron.) Bp. 1971. TIT. Házi soksz. 67 l. — 19 x 20 cm.

MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIAI bibliográfia. (Összeáll.: Felder Katalin.) Bp. 1971. TIT. Házi soksz. 131 l. — 20 cm.

VAS MEGYE irodalma. Bibliográfia és repertórium. Összeáll.: Bánó Zsuzsa-Takács Miklós. 1970. jan. 1.-márc. 31.; ápr. 1.-jún. 30.; 1970. júl. 1. — szept. 30.; 1970. okt. 1. — dec. 31. — Vasí Szemle. 1971. 25. évf. 1. sz. 149-158, 2. sz. 309-318, 3. sz. 470-479, 4. sz. 624-636.

NEKROLÓG

Beron Gyula grafikusművész (1885-1971) — Ecsery Elemér. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 17. — Magyar Nemzet. 1971. júl. 21.

Boross Géza festőművész (1908-1971) — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 12-13.

Csáky József szobrászművész (1888-1971) — Bodri Ferenc. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 23. — D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 7. sz. 487.

Dobrovits Aladár művészettörténész (1909-1970) — Kákossy László. Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 1. sz. 101-102. — Kiss Ákos. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 3. sz. 248-249. — NN. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei 13. 1971. 7. — Sárkány Mihály. Ethnographia. 1971. 82. évf. 1. sz. 139-140.

Égry Sári festőművész (1902-1971) — Dunajecz László. Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 25.

Boldogfai Farkas Sándor szobrászművész (1909-1970) — N. Péntzes Éva. Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 12.

Fenyő A. Endre festőművész (1904-1971) — Horváth György. Magyar Nemzet. 1971. szept. 15.

Fettich Nándor régész (1900-1971) — Ethnographia. 1971. 82. évf. 4. sz. 636-638.

Főny Géza festőművész (1899-1971) — H. Gy. Magyar Nemzet. 1971. júl. 27. — Népszabadság. 1971. júl. 27.

Fülöp Lajos művészettörténész (1885-1970) — Dévényi Iván. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 18.

Gorka Géza keramikuskészítő (1894-1971) — Dutka Mária. Zalai Hírlap. 1971. okt. 3. — K. Á. Ipari Művészet. 1971/5. 10. — Koczogh Ákos. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 27-29.

Ny. Gulyás Jenő festőművész (1920-1970) — Heitler László. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 16.

Ifj. Kapoli Antal népművész (1894-1971) — Dindófer Károly. Népművészet, Háziipar. 1971. 12. évf. 4. sz. 2.

Kollár Gusztáv festőművész (1897-1971) — Szabó Sámuel. Utunk. 1971. 26. évf. 6. sz. 10.

Körmenyi András festő, művészeti író — Dévényi Iván. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 21.

Körner József építész (1907-1971) — dr. Szabó János. Magyar Építőművészet. 1971. 1. sz. 64.

Krisztinkovich Béla művészettörténész (1897-1969) — Katona Imre. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 305-306.

Laborcz Ferenc szobrászművész (1908-1971) — NN. Magyar Nemzet. 1971. dec. 1.

Romul Ladea szobrászművész (1901-1970) — Banner Zoltán. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 22-23.

Lajta Edit művészettörténész (1926-1970) — Gerszi Teréz. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 307-308. — Telepy Katalin. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 21.

Lampert András festőművész (1912-1971) — Domonkos Imre. Rajztanítás. 1971. 13. évf. 4. sz. 29. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 23.

Leopold Antal művészeti író (1880-1971) — Dévényi Iván. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 23.

Lipovniczky László festőművész (1910-1971) — D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 9. sz. 640-641.

Mihalik Sándor művészettörténész (1900-1969) — Cennerné Wilhelm Gizella, Molnár László. Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 3. sz. 250-252.

Mikola András festőművész (1884-1970) — Banner Zoltán. Művészet. 1971. 12. évf. 12. sz. 16-19.

Modók Mária festőművész (1896-1971) — D. I. Vigilia. 1971. 36. évf. 5. sz. 343. — Frank János. Élet és Irodalom. 1971. 15. évf. 13. sz. 2.

Oroszlán Zoltán régész (1891–1971) — Kádár Zoltán. Archeológiai Értesítő. 1971. 98. k. 1. sz. 100–101. — Solymár István. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 33. — Szilágyi János György. Antik Tanulmányok. 1971. 18. k. 1. sz. 61–63.

Pál Mihály szobrászművész (1911–1971) — NN. Pest Megyei Hírlap. 1971. jún. 24.

Dr. Péczely Béla művészeti író (1898–1971) — Gerő László. Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 238–239.

Piskolty Gábor festőművész (1914–1971) — M. Kiss Pál. Művészet. 1971. 12. évf. 3. sz. 26.

Pittner Olivér festőművész — Banner Zoltán. Utunk. 1971. 26. évf. 30. sz. 11.

Rákosi Zoltán festőművész (1910–1971) — Z. Gács György. Művészet. 1971. 12. évf. 8. sz. 25.

Röck Károly festőművész (1891–1970) — Bedő Rudolf. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 16.

Sárdy Brutus festőművész, restaurátor (1892–1970) — Márfy Albin. Művészet. 1971. 12. évf. 1. sz. 17–18.

Somogyi Antal művészettörténész, nagyprépost (1892–1971) — D. I. Vigília. 1971. 36. évf. 3. sz. 195. — Dévényi Iván. Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 18.

Szamuelyné Szilágyi Jolán festőművész (1895–1971) — NN. Népszabadság. 1971. júl. 13. — Uő.: Magyar Nemzet. 1971. júl. 8., júl. 13. — Uő.: Népszava. 1971. júl. 8. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 15.

Tar István szobrászművész (1910–1971) — NN. Népszabadság. 1971. okt. 5. — Vajkai Aurél. Napló. 1971. okt. 16.

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

Ave, Joachim: Múzeumpedagógiai munka az NDK-ban. — Múzeumi Közlemények. 1971. 1. sz. 23–27.

Asztrahova, V. után: Az ókori festékek titka. — Univerzum. 1971/8. 174. k. 23–28.

Bourdieu, Pierre: Esztétikai látásmód és művészeti szakértelem. — Valóság. 1971. 14. évf. 9. sz. 52–56.

Cabanne, Pierre után: A bájos, a lírai Memling. — Univerzum. 1971/5. 171. k. 41–50.

Carco, Francis: Utrillo. (Ford. Ligeti Magda.) Bp. 1971, Corvina, Egyet. Ny. 150 l., 8 t. — 20 cm.

Cellini, Benvenuto mester élete, amiképpen ő maga megírta Firenzében. (Bev. Genthon István, Füsi József. 4. kiad.) Bp. 1971, Corvina, Athenaeum Ny. 437 l., 8 t. — 20 cm.

Cézanne levelei. (Bev. Németh Lajos.) Bp. 1971, Corvina, Zrínyi Ny., 256 l., 20 t. — 20 cm.

Chagall, Marc: Életem. (Visszaemlékezések.) (Ford. G. Beke Margit.) Bp. 1971, Gondolat, Franklin Ny. 260 l., 12 t. — 20 cm.

Ciúpe, Aurél: Az én Nagybányám, amely mindannyiunké. — Utunk. 1971. 26. évf. 47. sz. 6.

Le Corbusier: Modulor. (Szerk. Vámosy Ferenc.) Bp. 1971, TIT soksz. 300 l., — 20 cm. (A Magyar Építőművészek Szövetsége elméleti sorozata 2.)

Feist, Peter H.: National Gallery London. (Ford. Körber Ágnes.) Bp. — Leipzig 1971, Corvina — Seemann. 32 l., 80 t. — 32 cm.

Ghirshman, R.: Terasse sacrée de Masjiat Solaiman. — Acta Antiqua. 1971. Tom. 19. Fasc. 3–4. 255–258. + 36 képtábla.

Gothe, Jan: Csehszlovák múzeumi krónika. — Múzsák, Múzeumi Magazin. 1971. 1. sz. 40–45.

Götz, Eckardt: A nő szépség az európai festészetben. Bp. 1971, Corvina, Egyet. Ny. 229 l., ill. — 33 cm.

Gropius, Walter a Bauhausról. Ford. Szilágyi Anna. — Nagyvilág. 1971. 16. évf. 1. sz. 108–110.

Guy, Marica Viorica: Dürer tájképei. — Utunk. 1971. 26. évf. 23. sz. 6.

Guy, Marica Viorica: Sebastian Hann ötvösművész. — Utunk. 1971. 26. évf. 49. sz. 6.

Guy, Marica Viorica: Albrecht Dürer emlékére. — Korunk. 1971. 30. évf. 9. sz. 1352–1360.

Heisenberg, Werner: A szép jelentősége az egzakt természettudományban. — Világosság. 1971. 12. évf. 12. sz. 748–754.

INTERJÚ Marcell Duchamp-mal (O. Hahn.) közli: Valóság. 1971. 14. évf. 9. sz. 127–128.

Kolpinski, J.: Hagyományok és újtószellem a művészet életében. — Művészet. 1971. 12. évf. 4. sz. 11–15. Képpel.

Kravcsenko után: Orlovka cyziusi érméi. (i. e. VI–IV. sz.) — Univerzum. 1971/2. 168. k. 77–78.

Lebegyev, V.: Modern művészet a szocialista társadalomban. — A művészeti irányzatok problémái. (MKSZ. Nemz. Művtört. Szimpózium előadása.) — Művészet. 1971. 12. évf. 2. sz. 9–12. Képpel.

Lindinger, Herbert: Ipari forma 1850–1965. — Ipari Művészet. 1971/3. 11–14.

Loew, Hans — Kiss Péter: Forradalom és gondolatiság a képzőművészetben. I. Európa közelében. — Utunk. 1971. 26. évf. 15. sz. 10. — II. Iátó szemek. uo. 16. sz. 11. — III. Az első kiállítás. — uo. 18. sz. 11. — Téma és művészi érték. — uo. 19. sz. 10.

Loew, Hans: Ünnepek előtt nagyváradi műtermekben. — Utunk. 1971. 26. évf. 14. sz. 11.

Loew, Hans: Dürer hatása a XVI. századi Erdélyben. — Korunk. 1971. 30. évf. 9. sz. 1367–1370.

Margolin, Jean Claude után: Roterdami Erasmus. — Univerzum. 1971/4. 170. k. 64–74.

Mets, Christian — Barret, Gisèle: Oktatás és képi kultúra. — Fotóművészet. 1971. 14. évf. 3. sz. 21–27.

Mode, Heinz: A nő az indiai művészetben. (Ford. Székely András.) Bp. 1971, Corvina. — Ed. Leipzig. 50 l., 58 t. — 28 cm.

Mukarovskij, Jan: A képzőművészetek lényege. — Hankiss Elemér: Strukturáliszmus (vál., bev.) Bp. 1971.

La Mure, Pierre: Moulin Rouge. Henri de Toulouse-Lautrec életregénye (Ford. Vermes Magda.) Bp. 1971, Corvina, Athenaeum Ny. 409 l., 12 t. — 20 cm.

Nadzsafov, Murszal: Alekper Rzaguliev (Azerbajdzsán festő) — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 24–25.

Nyehoroszov, Jurij: A legutóbbi évek orosz festészetéről. — Művészet. 1971. 12. évf. 9. sz. 22–24. Képpel.

Nyikiforov, I. után: A hunok haja meglepetéseket okoz. (Mongol kurgánok leletei.) — Univerzum. 1971/8. 174 k. 51–53.

Panofsky, Erwin: Gótikus építészet és a szkolasztikus gondolkodás. — Hankiss Elemér: Strukturáliszmus (vál., bev.) Bp. 1971.

Perruchot, Henri: Manet élete. (Ford. Réz Pál.) Bp. 1971, Corvina, Egyet. Ny. 274 l., 12 t. — 20 cm.

Picasso — kimerítő de ragyogó élmény. (Newsweek után.) — Magyarország. 1971. nov. 7.

A PLAKÁT a városi társadalomban. (G. Préli) A Communications 1971. 17. sz. után közli: Valóság. 1971. 14. évf. 10. sz. 124–125.

Popper, Leo: Die Bildhauerei Rodin und Maillol. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 10–15.

Popper, Leo: Peter Breughel, der ältere. (1520? — 1569) — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 6–10.

Read, Herbert: A modern szobrászat. Bp. 1971, Corvina, Kossuth Ny. 229 l., — 23 cm.

Sant, Fernando után: San Augustin a történelem előtti Kolumbia régészeti rejtélye. — Univerzum. 1971/3. 169 k. 17–22.

Saradzse, G. Sz.: Zichy Mihály publikálatlan gúnyrajzai és illusztrációi Jóna Meunargijáról és S. Rusztavelli „Tigrisbőrös lovag” c. eposzához. — Művészettörténeti Értesítő. 1971. 20. évf. 4. sz. 303–304.

Sedlmayr, Hans: Technika és művészet. — Mérleg. 1971. 7. évf. 2. sz. 123–135.

Slawomir, Bolook: Csorba Tibor akvarelljei. — Művészet. 1971. 12. évf. 6. sz. 30.

Smith, Ray Winfield után: A nagy Anton kirakósai. (Karnak) — Univerzum. 1971/10. 176 k. 3–16.

Stolot, Eva — Sniezynska: Die Ikonographie der Königin Elisabeth. — Acta Historiae Artium. 1971. Tom. 17. Fasc. 1–2. 17–29.

Spiegel, Hans: Grenzan vára a Westerwaldban. (NSZK) — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 4. sz. 248–250.

Szablowski — Fischinger: A krakkói Wawel gyűjteményei. (Ford. Havas Lujza.) — Bp. — Warszawa 1971, Corvina — Arkady, 373 l., ill. — 31 cm.

Uvarova, Irina: Sárkányok és margaréták. (Marija Pimacszenko ukrán festőnő) — Művészet. 1971. 12. évf. 11. sz. 18.

VÉNUSZ régi sebei. (Observer nyomán) A képrongálásokról. — Világ Ifjúsága. 1971. okt.

Vespa, Carlo La: Brestyánszky Béla tollrajza. — Művészet. 1971. 12. évf. 7. sz. 10.

Vojcehovszkij, V. A.: Szoroki vára. (SzU.) — Műemlékvédelem. 1971. 15. évf. 3. sz. 188–190.

Vüzsarov, K.: Ipari esztétika. — Ism.: Thomas Maldoraldó. Ipari Művészet. 1971/1. 32–33.

A ZNÁNYIJE Szile cikke után: Dialógus a szkitákkal. — Univerzum. 1971/12. 178. k. 3–13.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Sós Attila
A kézirat nyomdába érkezett: 1974. V. 28. — Terjedelem: 15 (A/5) ív
74.467 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ЛАСЛО ГЭРЁ:	Венгерские художественные памятники	165
ЕНЭ ДУДАШ:	Метод обучения рисования	172

ИССЛЕДОВАНИЕ

М. В. АЛПАТОВ:	Роберт Фалк	214
А. ЧЕКИН — КРОТОВА:	Роберт Фалк в зеркале своих писем и в дружеских высказываний	220

ДИСКУССИЯ

	Дискуссия кандидатской диссертации: Влияние римских скульптур на великих мастеров ренессанса Э. Погань—Балаш	
Л. ВАЙЕР:	Оппонентское заявление	225
З. КАДАР:	Оппонентское заявление	228
Е. ПОГАНЬ—БАЛАШ:	ответ	231

ОБЗОР КНИГ

Р. УРБАН НАДЬ:	Об искусстве плакатов Маяковского. Лира Мунди: Маяковский, Европа 1973	234
Н. АРАДИ:	D. Klingender: Art and the Industrial Revolution. London, 1968, Evelyn, Adams Mackay	235
Э. ЛАСЛО — К. САБО —		
Э. ВАДАСИ:	Библиография венгерской искусствоведческой литературы	239

TABLES DES MATIÈRES

ÉTUDES

GERŐ, LÁSZLÓ:	Monuments historiques hongrois.....	165
DUDÁS, JENŐ:	La méthode de l'enseignements du dessin	172

RECHERCHES

ALPATOV, M. V.:	Robert Falk	214
CSEKIN-KROTOVA, A.:	Robert Falk par ses lettres et par des révélations amicales	220

DISCUSSION

Discussion de la these candidate de Mme Balás Edit Pogány sur „L'influence des travaux de sculpture romaine sur les grands maîtres de la Renaissance”		
Opinion d'opposant de Lajos Vayer	225	
Opinion d'opposant de Zoltán Kádár	228	
Réponse de Mme Edit Pogány Balás	231	

REVUE DES LIVRES

<i>Urbán Nagy, Rozália: V. V. Majakovszkij plakátművészetéről</i> (De l'art d'affiche de V. V. Majakovszkij) Lyra Mundi: Majakovszkij, Europa 1973, Miniatur Majakovszkij, Kos- suth 1973.	234
<i>Aradi, Nóra: D. Klinger: Art and the Industrial Revolution</i> (London, 1968, Evelyn, Adams Mackay)	235
<i>László, Emőke—Szabó, Katalin—Vadászi, Erzsébet: La bibliogra- phie de la littérature d'histoire d'art hongroise</i>	239



51302

395

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1974 • XXIII. ÉVF. 4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1974

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

BOROS LÁSZLÓ:	Dorffmaister Baranyában	269
KOPPÁNY TIBOR:	A castellumtól a kastélyig	285
HAULISCH LENKE:	Boromisza Tibor. Első kísérlet telepalapításra	300
LOSONCI MIKLÓS:	Amrita Sher-Gil	308

KUTATÁS

ZOLNAY LÁSZLÓ:	Á Galimberti házaspár művészete	318
K. GYURKOVICH TIBOR:	Sterio Károly (1821–1862), a mozgás festője	323
HORVÁTH BÉLA:	Bartók és a Nyolcak	328

VITA

<i>Dávid Katalin</i> Az Árpád-kori Csanád vármegye művészeti topográfiajának rekonstrukciója c. kandidátusi értekezésről	
<i>Györffy György</i> opponensi véleménye	333
<i>Zádor Mihály</i> opponensi véleménye	335
<i>Dávid Katalin</i> válasza	336

KÖNYVSZEMLE

<i>Szűj Rezső</i> : Chronica hungarorum Bp. 1973. Magyar Helikon	341
<i>Szűj Rezső</i> : Beliczay Angéla: Örökéletnek beszéde Bp. 1972.	342

TANULMÁNYOK

DORFFMAISTER BARANYÁBAN

BEVEZETÉS

A művészet a társadalom talajából fejlődik. A műalkotások elemzése során ennek a társadalmi humusznak a vegyi összetételét kell vizsgálat tárgyává tenni, mert a művészet formái megnyilvánulásait csak akkor értjük meg, ha ismerjük a talajt, amelyből kifejlődött. Tulajdonságait úgy állapíthatjuk meg, ha felismerjük létezésének előfeltételeit, míg funkcionális szerepe akkor ítéltető meg helyesen, ha nyomon kísérjük kialakulását az adott társadalom életében.

A barokk művészet a XVIII. század második felében hanyatló korszakát éli. E hanyatlás a hetvenes években csak fokozódik, mivel egyre több jel figyelmeztet az idő által érlelt, s a feltörekvő polgárság követeléseire nyomán sürgető társadalmi változásokra. Több európai országban a felvilágosult abszolutizmus rendszere kezd kibontakozni. Voltaire, Rousseau, Linne, Watt, Lavoisier, Goethe, majd Kant, Schiller és Laplace mind e kor szülöttei, s nevük egy-egy fényes csillag a felvilágosulás kultúrtörténetének egén. A parasztság sem tétlen. Az alföldi parasztnozgalmak, az 1784-i erdélyi parasztfelkelés is mutatják, hogy az új eszmei fuvallat a feudalizmustól elgyötört rétegek számára is a fellelegzés lehetőségét hozta. Franciaországban polgári forradalomhoz vezetett a feudalizmus fejlődést gátló ideológiáját megelégtelő felvilágosult értelem.

Az élet minden területén, így a művészetben is az újat hirdető eszmék a féktelen rokok helyett új, a valóság talaján álló őszinte és etikus tartalmú kifejezőmódot igényeltek. Az antik művészet nemes, felemelő harmóniáját állították követendő példaként a művészek elé. Ennek az igénynek megtestesítői David, Falconet és Soufflot, akik vállalták a klasszicizmushoz vezető út átmeneti szakaszának minden nehézségét.

Magyarország gazdasági és politikai helyzetét az Ausztriától való függés határozta meg. A felvilágosodás politikája, a termelés fokozása Magyarországot csak annyiban érintette, hogy a gyarmati alárendeltség helyzetében természeti kincseit, nyersanyagait Ausztria számára volt kénytelen biztosítani. A következetes elnyomó gazdaságpolitika, a nemzeti önállóságot veszélyeztető rendeletek egyre fokozódó elégedetlenséget váltottak ki. A XVIII. század utolsó negyedében az elnyomó tényezőkkel szemben a francia forradalom hatására hazai, nemzeti érzelmű törekvések kezdtek kibontakozni. A Dunántúlon sok helyen törnek ki felkelések, a magyar jobbágyok, de a német és horvát lakosság között is.

Az elégedetlenség Baranya megyében is egyre növekedett. Az elnyomás, a jobbágyság szenvedése az 1760-as években érte el tetőfokát. Megyeszerte szervezett ellenállást fejtenek ki az adóztatással szemben. A gazdasági fejlődés minden nehézség ellenére jelentős. A lakosság növekedése az önellátáson kívül áruterelésre kényszeríti a parasztságot, s e tevékenység elsősorban a gyümölcstermesztés és bortermelés terén kamatozik. Az ipar fejlődése kisebb jelentőségű. Csizmadiák, szabók, szűcsök, mészárosok, pékek a gyakoribb mesterek, akik céhekbe szerveződnek. Az építőipar nem bővelkedik szakemberekben. Kevés a kőműves, kőfaragó, ács. Ugyanakkor a helyi iparosrétegszakmai képzettsége sem kielégítő, ezért a pécsi székesegyház 1740 körüli átalakításá-

hoz külföldön keresnek szakembereket.[1] A szellemi élet terén hasonló a helyzet. Az egyház irányító szerepe azonban fokozottan érvényesül. A barokk Pécs szellemi életének kimagasló egyénisége Klimó György püspök (1751–78), aki személyes példamutatásával, alapítványaival (könyvtár, papírmalom, nyomda) a tudományok pártfogásával felébresztette a város szunnyadó tudatát.[2] A többi nagy szellemi egyéniség: Faludy, Pray, Czínke[3] középiskolai tanárok bár csak alkalmanként, de tevékenységükkel ugyancsak hozzájárultak a város szellemi szintjének emeléséhez. Klimó szellemi életet felvirágoztató pályafutása után átmeneti hanyatlás következett a kulturális haladásban. Ebben az időben, a XVIII. század nyolcvanas éveinek közepén ilyen történelmi és társadalmi háttér előtt jelent meg Dorffmaister István Pécs és Baranya művészeti életének színterén.

DORFFMAISTER ISTVÁN (1729–1797)

A festő neve a Dunántúl déli részén sem ismeretlen. Azonban sokan, akik hallották nevét, műveit alig, vagy egyáltalán nem ismerik. Ez részben érthető is, mert Dorffmaister munkásságának java része Győr-Sopron, Vas és Zala megye területére korlátozódik. A rendkívül termékeny és gyors kezű művész korának jelentős festő-egyénsége volt. Czínke Ferenc soproni tanár még versbe is foglalta a hegyfalui Gludovác-kastéllyal együtt azóta elpusztult freskókat.[4]

A mester életrajza, életműve levéltári anyag hiányában nem teljesen ismert. Mivel tevékenysége csaknem az egész Dunántúlra kiterjedt, valószínű, hogy az eddig még kellően át nem kutatott Zala és Somogy megye kisebb templomai őriznek még néhány példányt feltárára váró műveiből. Életrajzi adatait először Éber László állította össze 1913-ban,[5] majd Mihályi Ernő 1916-ban.[6] Ezután csak 1968-ban egy életrajzi keret formájában Csatkai Endreszolgáltatott újabb fontos adatokat,[7] melyekből kitűnik a festő sorsának néhány epizódja, sikereinek, sikertelenségének oka, családi körülményeinek alakulása.

Dorffmaister elhalálózásakor (1797. május 29.) az anyakönyvbe bizonyára felesége azt íratta, hogy 68 éves volt, tehát 1729-ben születhetett.[8] Mivel abban a korban nem kívántak hiteles okmányokat az elhunyt adatairól, ezért pontos dátum nem áll rendelkezésünkre. A születés helyét illetően sem tudunk bizonyosat. Talán bécsi születésű, de erre sincs bizonyítékunk. Első hiteles adatunk 1751. okt. 13-ról van, amikor a mester a bécsi Képzőművészeti Akadémia festőművészeti szakosztályára iratkozott be, ahol tanulmányait sikerrel el is végezte.[9] A szokásnak megfelelően későbbi munkáin akadémiai végzettségét is feltünteti.[10] Legkorábbi ismert művével bizonyítható, hogy Dorffmaister 1761-ben jelent meg Magyarországon, amikor Türrjén dolgozott. A „Memorabilia Praepositorae Türrjensis” című kéziratból viszont kiderül, hogy már 1760-ban ugyanitt a vállalt munkát be is fejezte.[11] Sopronban 1762-ből telekkönyvi bejegyzésben találkozunk nevével.[12] Ezek

a legkorábbi adatok magyarországi letelepedésével kapcsolatban. A hatvanas évek elején tehát Sopron nyújtott otthont a festő számára. A nagy forgalmú kereskedőváros ekkor a városi építkezések, a letelepedett szerzetesrendek és a jómódú polgárság jóvoltából bőséges munkaalkalmat biztosított a művészeknek. Dorffmaister műhelye is itt működött, ő azonban sokat tartózkodott a Dunántúl különböző városaiban, falvaiban.

Dorffmaister munkásságának egyes állomásait nem tudjuk összefüggésükben követni. Az írásos adatok 1763-tól 1769-ig csupán családi eseményekre vonatkoznak.[13] 1769-ben festi a sárvári Nádasdy-kastély freskóit Pittoni velencei festő metszetei alapján. Még ez évben elkészíti a celldömölki apátsági templom egyik oltárképét, majd a soproni színházban fest. A gyér munkalehetőség, vagy talán betegsége miatt 1771-ben adóját elengedték.[14] Tudomásunk szerint ekkor csupán Rum községben dolgozott. Közben soproni lakóhelyét gyakran változtatja. 1773-ban Krisztina leánya – aki már a hetedik gyermeke – pár hetes korában meghal.[15] 1774-ben Ligvándon a Niczky-kastély mennyezetfreskóját készíti el. 1775–76-ban Komárom megyében Császáron dolgozik, majd a Vas megyei Sítkére készít oltárképet. 1777–78-ban Kismartonban, Sopronban dolgozik. Az 1779-es év próbára teszi a művész szorgalmát, munkabírását. Freskókat fest Balf, Kemenesszentpéter, Nova, Kenyeri állomáshelyekkel. Ugyancsak ez év terméke még a pannonthalmi, a soproni Liszt Ferenc Múzeumban a Teicher-gyűjteményből való, valamint jászói jelzett képe. A nyolcvanas évektől egyre több nehézség árán tudja fenntartani népes családját. Legnagyobb gyermeke 18, a legkisebb – a tizedik – mindössze 2 éves. Az anyagi gondok és a hitelezők nem kímélték a festőt. Pénzügyeit átmenetileg kisebb zálogokkal próbálta rendezni.[16] 1781–82-ben Kiskomárom, Toponár,[17] de leginkább Sopron foglalkoztatja. A szombathelyi püspöki palota úgynevezett Pál-termet festi 1783-ban. 1784-ben Szentgotthárdon freskót készít. 1785-ben ismét Sopronban, majd Kemenesmihályfán dolgozik, de anyagi helyzete most is sújtja, amiről Szily püspöknek ez év április 6-án írt levelében be is számol.[18] A II. József intézkedései során feloszlott sopronbátfalvi kolostor és templom képeinek felbecsülésével bízzák meg 1786-ban. Még ez évben Pécsre is ellátogat, hogy a székesegyházban tevékenykedjék.[19] 1787-ben a kaboldi evangélikus templom, a vajszlói és a szigetvári plébániatemplom számára fest oltárképeket. A következő évben ismét Baranyában dolgozik. Ekkor készül legjelentékenyebb alkotása, a szigetvári plébániatemplom kupolfreskója. 1790-ben felesége, Francz Anna elhunyt. Másodszor is nősült, ezúttal Gillig Katalint vezette oltárhoz. A házasságkötés helye, ideje ismeretlen.[20] Ez évből mindössze egy alkotása, a zicsi baldachin ismert.[21] 1791–92 jórészt a szombathelyi püspökség szolgálatában telik el. Ekkor festi Incéd, Szentivánfa, Oszkó, Ötvös templomainak jelzett oltárképeit is.

1793-ban Kiskomáromban (Zalakomár) és Gyórán (Győr-Sopron m.) freskót fest a helyi templomok menynyezetére, valamint olajképek kerülnek ki keze alól Csehimindszentre, Szarvaskendre. 1794-ben a fentebb említett Hegyfalu a Gludovác család kastélyában készülnek freskói. Dorffmaister igen rossz néven vette, hogy a szombathelyi székesegyház 1796-ban elkészítendő falképeinek festési munkálatait Szily püspök helyette Maulbertschre bízta.[22] E szerint ekkor még jó egészségnak örvendett, de már nem sokáig. 1797. május 17-én végrendelkezett.[23] Utolsó akarata is mérhetetlen szegénység és nemes lelki tulajdonságait tükrözi. A hánynott élet szerveztét megvisele. 1797. május 29-én „vízibetegségben” elhunyt.

Nem volt célunk e rövid áttekintésben a művész életrajzát ismertetni, sem pedig az eddig ismert munkáit felsorolni, csupán izelítőt szerettünk volna nyújtani Dorffmaister mozgalmas alkotói tevékenységéből. Nem nyertek említést a festő által jelzett, tehát hiteles művek teljes számban, mindössze több, évszámmal ellátott munkája alapján próbáltuk alkotóerejének keresztmetszetét bemutatni. Ezen erősen kivonatolt életút is pél-

dátlan munkabírásról tanúskodik.[24] 1760-tól Magyarországon élt és dolgozott. Külföldön folytatott tevékenységéről nincs tudomásunk.[25] Négy és fél évtizeden keresztül mint soproni festő alkotta igen sok dunántúli templom, kolostor és kastély falképeit, táblaképeit. Művészetében mindig a hazai, helyi viszonyokhoz alkalmazkodott, s ha talán születése szerint nem is volt magyar, életműve a XVIII. századi magyar festészet szerves része, melyben adott körülményei között sikerrel ültette át az európai későbarokk hagyományait. Művészetének hatása érezhető több, kevésbé jelentékeny festő stílusában, akik igyekeztek felfogásában, kifejezőmódjában megközelíteni.[26] Ez a stíluskövetés nem minden esetben meríti ki az egyszerű utánzás fogalmát, hiszen a közös iskola, a kortárs festő stílusközelését, közel azonos szerkesztésmódját, típusok alkalmazását feltételezi. A Dunántúlon működő néhány ismeretlen festő fennmaradt művében Dorffmaister architektonikus motívumait (Alsópáhok), freskómegoldásait (Simontornya, Gelse), és a tőle megszokott oltárarchitektúra mellékalkajaiként szereplő Szent István és Szent László grisaille-képeit véljük felismerni (Vászoly).

Dorffmaister emberi tulajdonságainak közel kétszáz év távlatából történő vizsgálata meglehetősen nehéz vállalkozás különösen akkor, ha írásos adat sem áll rendelkezésre. Azonban ha igaz az, hogy a művészi tevékenység az ember tudatának egyik megnyilvánulása, akkor helytálló lehet az a gondolat is, amely szerint a műalkotás kifejezőmódjában, szinkultúrájában, eszmei tartalmában alkotójának érzésvilágát, vágyait, hangulatát, világnézetét tárja fel, amely érzelmi és tudati megnyilvánulások megközelítőleg már megrajzolhatják az egyén lelki alakának kontúrait.

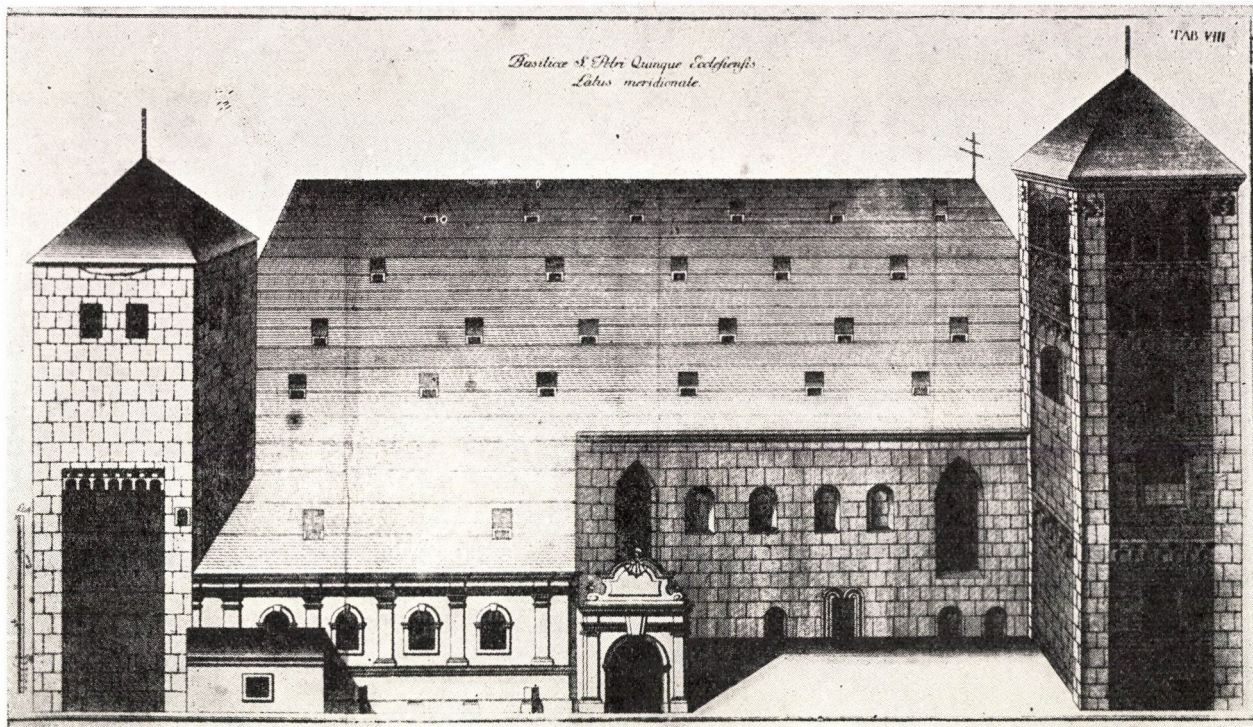
A műalkotás szemléletében – formai és tartalmi összetevők alapján – a téma meghatározott stílus formájában jelentkezik. Mondanivalójában a szemlélő egy jelenséget lát, amely az ember képzelőerejének és technikai kivitelének eredménye. A művészi produktum már létrejöttének tudati szakaszában érzelmi hatást gyakorol alkotójára. Igaz, hogy emocionális indukció révén is születhetnek különböző elképzelések.

Az alkotás folyamata tudati cselekvés, amely fiziológiai-pszichológiai folyamat. A művészet tehát magából az életből, a művész csak az emberből érthető meg.

Az egyén tulajdonságainak kialakításában a környezet hatása meghatározó jelentőségű. Dorffmaister egyéniségét, ideáit csak az a korszak formálhatta, amelynek szülőtte volt. Műveinek nagy része, valamint végrendelete bizonyítja, hogy hívó ember volt. Legtöbb egyházi témájú képen a szereplők arcán megjelenített átszellemült vallásos érzület néha az extázis állapotáig fokozza. Művészi tevékenysége során mindvégig jó érzékkel komponál. Égi jeleneteinek valóságfelettségét lágy, szelíd tónusok érzékeltetik, míg földi ábrázolásai diszkrét alapszínek előadásában valósulnak meg. Szinkultúrájában kerüli a harsogást, nem hivalkodik. Alakjait könnyed, természetes báj jellemzi, amelyek nem kölcsönkért figurák, hanem egyéni karakterek. Témájában nem az erő, hanem a túlzásoktól mentes poetikus hangulat az uralkodó. A drámaiság kevés kompozíciójában dominál.[27]

Dorffmaister művészi előadásmódjának értékelésekor megállapíthatjuk, hogy érzéseit, gondolatait szerény eszközökkel juttatta kifejezésre. A fent felsorolt művészi megnyilatkozások alapján a mester pszichológiai oldalról történő megítélésében következtetéseink nem járhatnak messze az igazságtól, ha úgy véljük, hogy a festő kevés beszédű, halk szavú, szerény, de határozott egyén lehetett. Mérsékeltlen nyilvánított érzelmeiről tanúskodnak visszafojtott színei, amelyek alapján egy befelé forduló, főként lelki életet élő, közvetlenségében mérsékelt, kissé zárkózott egyéniség képe bontakozik ki. Ugyanakkor, ha művészetét jogtalan bírálat érte, határozott kiállással védte igazát.

Önérzetes és tehetségére büszke voltát igazolja 1796. augusztus 13-án Szily püspökhöz intézett néhány sora: „Ich bin von die Wiener H. Künstler angegangen Worden, das zweyte nicht mehr vor den Preiss zu machen, ich habe es aber doch getan, blosz mich fernen



1. A pécsi székesegyház a XVIII. században. (Fotó: Lantos)

anzenpfehlen . . ."[28] Gyakran hivatkozik akadémiai végzettségére, amely nem szerénységségének megnyilvánulása, csupán megkülönböztető jelzés, hiszen sokan próbáltak megélni a „képírásból”, akik a tanult festők rovására vállaltak olcsó pénzért legtöbbször silány munkát.

Lendületes, gyors munka jellemezte tevékenységét, s e téren szüntelen páratlan teljesítményt nyújtott. Sokszor nagy ambícióval festett, azonban több festménye fáradtságot, ötletszegénységet tükröz. Ez a jelenség talán az azonos témák többszöri megfestéséből származott, vagy a sok és fárasztó utazás következményeinek tulajdonítható.

Valószínű, hogy csak rosszul beszélt magyarul. Leveleit német nyelven írta. Nemzeti hovatartozásáról, hazafias érzelmvilágáról történelmi tárgyú képein nyilatkozik, amikor a magyar nemzeti hősöknek állít emléket, velük azonosul, sőt magát magyar vitéznek ábrázolja egyik képén.[29] A magyar szellemű koraklasszizmus korszakának képviselője volt élete végéig. Ahogy minden embernek, úgy Dorffmaisternek is voltak hibái, melyek a festő jellemrajzát teljesebbé teszik. A pontosság nem volt erénye. E tulajdonsága adósságainak rendezetlenségében is megnyilvánul. A hitelezők gyakran csak bírósági úton kapják vissza kölcsönösszegük egészét vagy részét, mert a festő gyakran fizetéseképtelen. [30] A népes család, a megélhetés okozta gondok, a hajszolt munkatempó gondterhelte tették Dorffmaistert, aki gátlásos lelki alkatát néha alkohol segítségével próbálta feloldani, s ebben igyekezete általában sikerrel járt.[31] Ennek ellenére Dorffmaister jellemrajzában a pozitív vonások a meghatározó tényezők, amelyek jó példaként szolgálhattak József és István fia számára, akik apjuk segítőtársaként, illetve követőjeként működtek a Dунántúl nyugati részén. (Sopronhorpács, Kőszeg, Sitke, Csesztreg, Lenti, Szentgotthárd.)

Dorffmaister baranyai munkássága

A festő nevét Baranya megyében általában csak a szigetvári plébániatemplom kupolafreskójával kapcsolatban emlegetik. Baranyai munkásságának, illetve a

megyében található képeinek felkutatása, vizsgálata rendkívül érdekes feladat, melynek során váratlan összefüggések is napvilágot láttak. Az a tény, hogy a soproni festő a távoli Baranyában is kapott megrendelést, azt bizonyítja, hogy Dorffmaistert hírneves festőként tartották számon.

PÉCS

Pécs a XVIII. századi művészeti alkotások terén festészeti emlékekben a legszegényebb. Az építészet társ-művészetei közül a szobrászat hódított nagyobb teret. Pedig a század folyamán épült, illetve a török épületekből átalakított templomok falfelületei kitűnő lehetőséget nyújtottak a barokk festők tehetségének bizonyítására. Talán részben a város akkori gazdasági helyzetére vezethető vissza, hogy e kor gyakran foglalkoztatott osztrák és hazai festőegyházai, mint Maulbertsch, Troger, Kracker, Sigrist, Cimbal, Sambach és Schaller nem szerepelnek alkotásaikkal a pécsi műértékek sorában. A híresebb kortársak közül az átmeneti kor festészeti stílusát egyedül Dorffmaister István képviselte a városban.

Pécsi megjelenésének és szereplésének legkorábbi írásos bizonyítéka 1786. július 9-én kelt, amikor a káptalani gyűlésen tárgyalták a székesegyház Corpus Christi kápolnája kifestésének ügyét. Íme a latin nyelvű jegyzőkönyv fordítása: „... Felolvasták Esterházy püspöknek Pethő József örkanonokhoz intézett levelét, melyben a püspök felszólítja, hogy a Corpus Christi kápolna kifestése ügyében tárgyaljanak a soproni festővel. Erre a káptalan maga elé hívta a festőt és felkérték, hogy terjessze elő költségvetését. Ez írásban beteresztette, melyben élelmezés és szállás nélkül 1100 forintot kért.” A beteresztést nyilván hosszas alkudozás követte, mert a jegyzőkönyv így folytatódik: „... Végül azonban kijelentette, hogy 800 forintnál alul élelmezés és szállás nélkül ezt a munkát vállalni nem tudja. A káptalan erre úgy határozott: átír a püspöknek, bejelenti, hogy ennyi pénz nem tudnak fordítani és kéri a püspököt, hogy ő is járuljon hozzá...”[32] Esterházy püspök ezúttal is bizonyította, hogy a művészetnek nemcsak

értő szemlélője, hanem pártfogója is volt. Az egyezség létrejött és Dorffmaister munkához látott a székesegyház déli homlokzatát megtörő, a főhajóval közös óriási nyeregteret alatt meghúzódó kápolnában (1. kép). A freskók a barokk székesegyház korhű ábrázolásai, az átmeneti kor szellemében fogant alkotásai lehettek. A romantika nem értékelte a XVIII. századi, vagy akár a korábbi korok művészeti emlékeit. Az ez ideig fennmaradt művészettörténeti szempontból jelentős épületeink jó része is ebben az időszakban semmisült meg. A barokk festészetet rendetlennek, cifrának, zavarosnak ítélte. Az Akadémiai Értesítő 1847-ben sajnálattal közli, hogy a pécsi Corpus Christi kápolnában Dorffmaister freskóit megrongálták. [33] Napjaink művelőző közönsége Pécsért sajnós, már nem tanulmányozhatja Dorffmaister művészi örökségét. Hála Szőnyi Ottó előrelátó gondoskodásának, a székesegyház 1882. június 9-én kezdődött átépítése során a vakolat alól előkerült gótikus és reneszánsz falfestés akkor még látható maradványait lemosoltatta, a szintén ekkor megsemmisített Dorffmaister-freskókat pedig írásos formában őrizte meg számunkra.

A leírás alapján tudjuk, hogy a mennyezet boltozatát három hevederív négy cikkelyre osztotta, amelyek cseh boltmezőket alkottak. Itt helyezkedtek el a képek: 1. Nőalakkal szimbolizált Hit angyalokkal. 2. Krisztus Emmausban két tanítványával. 3. Ábrahám és Melkizedek találkozása. 4. Az orgonakórus felett zenélő angyalok. Az északi oldalfalon Mózes hűsvéti báránnyevés közben, míg a déli oldalon ugyancsak Mózes a mannagyűjtő zsidók között ábrázolta a festő. A jelzés az utóbbi falképen volt: „Pinxit Stephanus Dorffmaister e caes. R. Vindobon Academia 1786.” [34] A falképeket a kor ízlésének megfelelő ornamentika díszítette. A kápolna festményei elnyerhették Esterházy püspök tetszését, mert az egyházmegye a továbbiakban is Dorffmaister megrendelői között szerepelt.

Valószínűen későbbi keletű az Utolsó vacsorát ábrázoló nagyméretű (250 × 158) olajképe, amely ugyancsak a Corpus Christi kápolna északi falán függött. A sokalakos kompozíciót a közismert leonardói horizontális szerkezettől eltérően Dorffmaister álló helyzetű képen ábrázolta. Alakjait ugyancsak tégalap alakú asztal köré, de nem síkban, hanem a tér mélységében csoportosította. A képet ugyancsak Szőnyi írta le idézett munkájában: „Két oszlopos függőnnyel díszített szobában áll a fehér abroszos asztal, melynek hátsó vonala mentén vannak csoportosítva Krisztus és az apostolok közül tíz. Hátuk mögött egy gyertyát tartó alak és egy ételfelhordó van. Az asztal elülső részén csak egy apostol és Judás ül, ki sötétlen előre néz, jobb keze az asztalon nyugszik, villát fog, bal kezében a pénzes zacskó. Az előtér ürességét egy a lábmossához való ércedény és jobbra kis polcon egy tál nyihí. A csoport igen mozgalmas lelkiállapotokat tüntet fel. Krisztus bal kezében a kenyeret tartja, jobb kezével az áldás szavait kíséri. Mellette fekszik Szent János, balra Péter tekint kérdőleg az Úr felé. Jobbról-balról azután a többi apostol ül és élénken gesztikulál. Az asztalon Krisztus előtt egy tálban a hűsvéti báránny. Felülről egy többágú gyertyatartóról özönlik le a világítás a jelenetre és hatásos fény- és árnyjátékot idéz elő. Az egész szélesen van festve (talán átfestve?), a színek meglehetősen felolvadnak egy általános barna tónusban. A kép fölé volt írva: Sacrum convivium, és alább: In Pace in idipsum dormiam et requiescam. Ennek magyarázata az, hogy itt (a Corpus Christi kápolnában) rendelt magának sírhelyet Esterházy László gróf pécsi püspök, 1799-ben itt is temették el, de emlékművet nem állítottak neki.”

Dorffmaister ezt a témát már 1784-ben a szombathelyi püspökség számára is megfestette, mégpedig hasonló felfogásban. A képen szereplő személyeket itt is a tér mélységében helyezte el, csak hogy alakjait kerek asztal köré csoportosította. Szent Jánosnak ismét fontos szerepet ad az érzelmek kifejezésére, és megint itt láthatjuk Judást a pénzes zacskóval. A mesterséges megvilágítással járó festői problémákat ügyesen oldotta meg ezen a képen is. A világos és sötét tónusok váltakozása a barokk mozgalmas és plasztikus kifejezőmódját idézi. Mindkét

kép kompozíciós alapötlete Tiepolo hasonló témájú képére vezethető vissza, [35] amely a XVII. században Itáliában általánossá vált atektonikus, nyitott formarendszer törvényei alapján készült.

A festményt a székesegyházi építkezés miatt a papnevelde ebédlőjében helyezték el. Később a püspöki palota adott otthont számára, majd a pécs-kertvárosi templomba szállították, ahonnan a kép 1950–51-ben eddig még ki nem derített módon eltűnt. Holléte ismeretlen. Valószínűleg bűncselekménnyel állunk szemben, ugyanis a keretét eredeti helyén hagyták. Sovány vigaszul szolgál, hogy a kép eme tartozékát 1971 júniusában valóban az utolsó percben sikerült a teljes pusztulástól megmenteni, amely kétségtelenül azonos az Utolsó vacsorát egykor magába foglaló barokk kerettel. A kép eltűnésével szegényebbek lettünk egy olyan XVIII. századi alkotással, amely Pécsért egyedül képviselhette volna Dorffmaister művészetét.

SZIGETVÁR

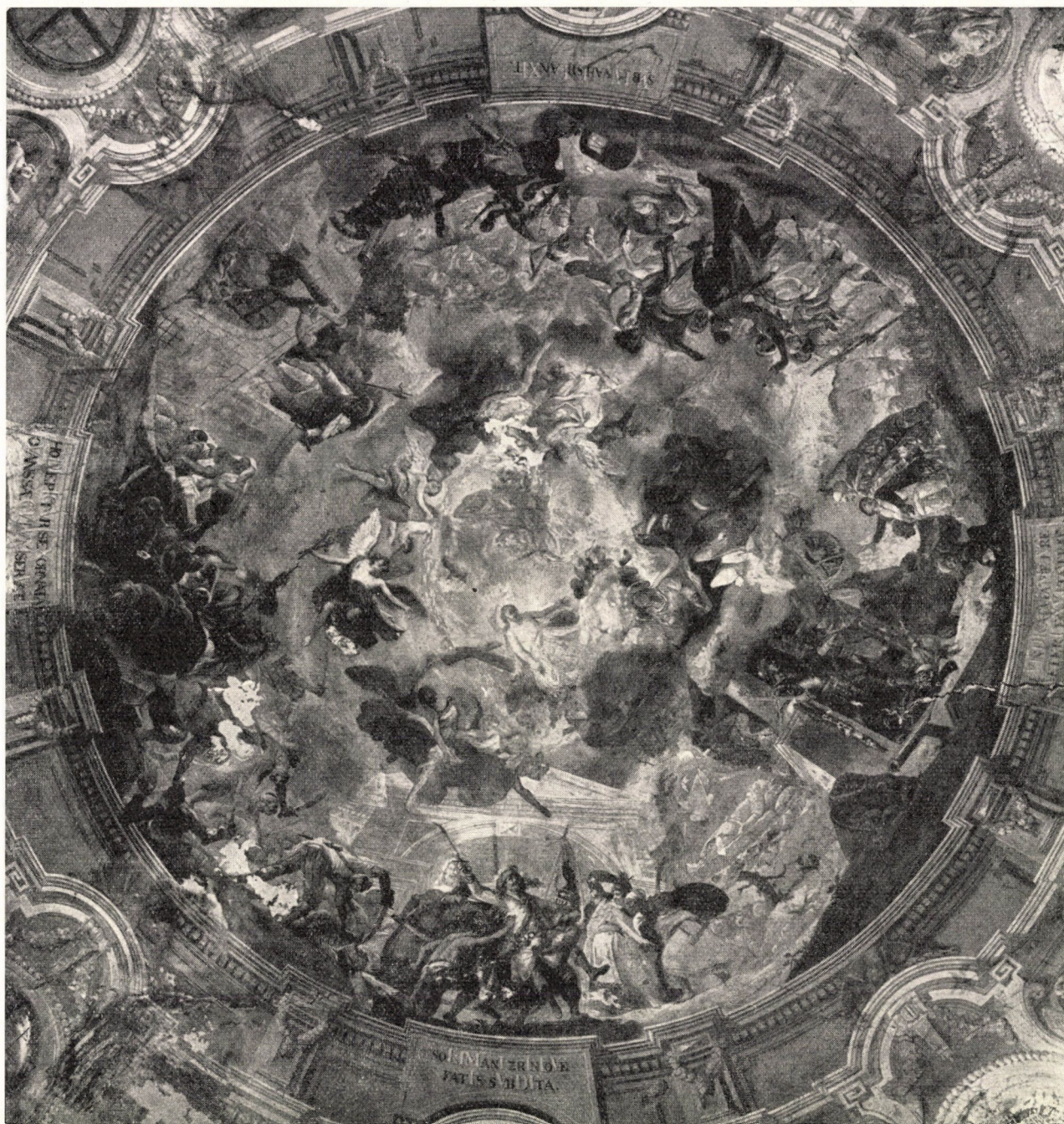
Szigetvár főterén áll az 1568–69-ben épült dzsámiból átalakított templom, amely mai formáját az 1780-as években történt átalakítás során nyerte. [36] 18 méter magas kupolájában Dorffmaister híres freskója Zrínyi halálát és Szigetvár felszabadulását ábrázolja. A hatalmas kompozíció a barokk illuzionista festészet modorában készült. Dorffmaister az egyetlen XVIII. századi hazai festő, aki a templomok mennyezetén különböző, de mindig a helyi hagyományokhoz alkalmazkodó történelmi eseményeket ábrázolt. Történelmi tárgyú kompozíciói a XIX. századi magyar történelmi festészet elődeinek tekinthetők. E témakörben is legjelentősebb alkotása a szigetvári mennyeztfreskó.

Korabeli leírások, útikalauzok elragadtatással említik Szigetvár e nevezetességét. Száz éven keresztül témája számos útinaplónak a szigetvári freskó, amely Dorffmaister művészi teljesítményének tetőpontját jelenti. Még a festő életében jelent meg gr. Teleki Domonkos erdélyi főúr útinaplója „Egy néhány hazai utazások leírása” címmel (1796): „Szigetben a Városban két Cath. Templom vagyon: egyik a Parochia, más a franciskánusoké. Az első egy Török Metset volt: kerek és magos szép Boltozata, ékes kis Templom, kivált a Boltozatján való festés, mely Szigetnek a Törököktől Éhség által lett viszsza vételét emblemaiban ábrázolja, nézést érdemel.” [37]

Csokonai Vitéz Mihály, 1804-ben Kazinczyhoz írt levelében a freskót „pompás”-nak nevezi, s szándékában áll, hogy költeményes kötete elé rézbe metszeti. [38] 1868-ban a pécs – barcsi vasútvonal megnyitásakor az ünnepség résztvevőinek arra is volt lehetősége, hogy megtekintse Szigetvár nevezetességeit. A „Magyarország és a Nagyvilág” tudósítója a többi esemény között ezt írja: „... megtekintők Dorffmaister által készített gyönyörű freskókat a templom kupolájában, amelynek tárgya szinte a vár történetéből van véve.” [39] Egy múlt századi német utazó is elismeréssel nyilatkozik a freskóról: „Die beste Deckenmalerei. Ein Panorama-Gemälde mit Episoden”. [40]

A kompozíció a teátrális elrendezés helyett koncentrikus körökre épül. A képmező alján körös-körül földi jelenetek láthatók rendkívül jól megkomponált csoportokban, melyek szervesen kapcsolódnak egymáshoz. A kupola középpontja felé haladva szintén körvonal mentén a földi jeleneteket az égiekhez kapcsoló, átmenetet képező alakok helyezkednek el. Ezeket keresztül a harmadik, a legszűkebb körre komponált égi jelenetnek érkezünk, amely már határozatlan kontúrjai és pasztellszínei segítségével a barokk festészetre oly jellemző térnövelő törekvéseket nagyszerűen érvényesíti. A kompozíció mozgalmas, gomolygásában is perspektivikus.

A festett tambour architektúráját már az átmeneti kor stílusjegyeinek alkalmazásával készítette Dorffmaister. A rokokó elemek már nem hívják magukra a figyelmet. A copfot képviselő formák, virágfüzerek mellett a klasszicista formakincs uralkodik, amely már az új stílus

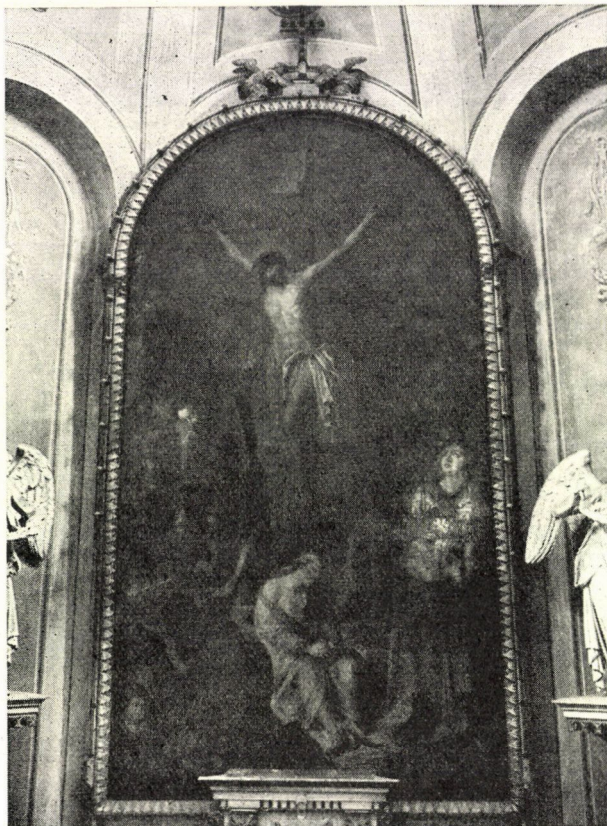


2. A szigetvári kupolafreskó. (Fotó: Lantos)

jövendő térhódítását érezteti. A festett párkányzaton négy tábla egy-egy kronosztikont tartalmaz, melyeken a kiemelt betűk Szigetvár történelmi dátumait adják. [41]

A freskó az óramutató járásával megegyezőleg értelmezendő. A keleti oldalon Zrínyit látjuk XVIII. századi ruhában. Kardját magasra tartva tekintetét az égre emeli. Zsebéből kilátszanak a vár kulcsai. Mögötte klasszicista várkapu. A festő Antheusként ábrázolja a hadvezért: a törökök felemelik, hogy megölhessék, mert míg lába a földet éri, legyőzhetetlen. Tőle jobbra a halott II. Szulejmán szultán fekszik nyitott sátrában. A kaputól balra rohamozó török sereg, az előtérben konkrét előadásban az alakok kontraposztos beállításával mozgalmas harci jelenetek következnek. A mennyezetkép déli részén

Szigetvár visszafoglalásának jeleneteit ábrázolja a festő. Ezen a kupolafélen hiányoznak a heves csatározás jelenetei, mivel a várat két évi éheztetés után foglalták vissza. Bevezetésül egy ülő nőalak látható, amint a lábán levő bilincset gyermeke segítségével igyekszik leoldani. Ez a szimbólum az egyháznak hívei által történő felszabadítását fejezi ki. A jelenet mellett a várfalon megjelenő katonák Szigetvár jelképét, a falhoz láncolt, elcsigázott rabot oldják meg kötelékétől. Teste erőteljes, s mint legtöbb esetben a mester fedetlen testű alakjain is tapasztalható, anatómiai felépítése kifogástalan. A rab melletti kötömbön a művész szignója látható: Stepha. Dorffmaister inve. et pinxit. A továbbiakban a visszavonuló török sereget látjuk. E csoport főalakjai az ágas-



3. Szent Rókus és a pestises betegek. (Fotó: Lantos)

kodó fehér lovon ülő, s a visszavonulást irányító tiszt és az előtte álló török gyalogos. A befejező szerkezeti egységet képezik a győztes Vecchi ezredes és a mellette álló zászlós magyar vitéz, amint a velük szemben az igen díszes öltözetű — a várat feladó Hasszán bég hódolatát fogadják. A bég közelében ülő helyzetben kukoricát rágó török fiú az éhség, míg Vecchi oldalán a nagy kosár kenyér az éheztetés megszűnésének, vagyis a vár felszabadulásának jelképe. A győztes felett lebegő Mária alakja az angyalokkal együtt fontos szerepet játszik a földi és az égi csoportok összekapcsolásában. A kupola középpontjában a lágy, világos tónussal megjelenített Szent-háromság zárja a teret (2. kép).

E jelentős művet komoly veszély fenyegette, ugyanis a barokk átépítés során nem számoltak Szigetvár sajátos talajával, továbbá figyelmen kívül hagytak néhány statikai szempontot is. A kórus, valamint a szentély kialakításakor megbolygatott északi és déli fal idővel nem tudott a kupolanyomásnak ellenállni, ezért a boltozat és így a freskó is megrepedt. Szerencsére a műemlék-védelem az alapok megerősítésével, illetve a kupolát körülölelő betonkoszorú segítségével még idejében (1961) megállította a pusztulás folyamatát.

Dorffmaister azon ritka mesterek közé tartozott, akik templomban is festettek csatajeleneteket. [42] A részleteiben és összhatásában is mozgalmas kupolafestmény főszereplői az ellenséggel harcoló magyar vitézek, központi témája azonban maga a történelmi esemény, amellyel kapcsolatban a festőnek nyilván beható ismeretei voltak. A szigetvári mennyezetfestmény a hazai koraklasszicista festészet a maga nemében páratlan emléke.

Említést érdemel a szintén Dorffmaister ecsetjétől származó, az orgona fölötti lapos ívű kupolában levő freskó, mely a hárfázó Dávid királyt ábrázolja zenélő angyalok körében. A bal oldali angyal kezében felismerhetők a cimbalomütők, amelyek segítségével aránylag kisméretű hangszeren játszik. A többi angyal különböző fúvós

hangszerrel vesz részt a koncertben. Az átszellemült, felfelé tekintő Dávid arca kifejező, a mellékalakok gyengébbek. A kép restaurálásra szorul.

Az oltárkép szintén Dorffmaister munkája. Szent Rókust ábrázolja, amint pestises betegeket gyógyít (250×500). A kép központi alakja azonban a kereszten függő Megváltó, aki felé Szent Rókus keze mozdulatával gyógyító hatalmának forrására utal. Az élettelen test arányos, művészi kivitelű, a kompozíció legfőbb értéke. Dorffmaister feszületábrázolásai minden esetben az anatómiai hűség igényével készültek. A hasfalón, valamint a mellkas, váll és a kar feszített izomzatán a test függő állapota jól érzékelhető. Krisztus arcán a halálban oldódott szenvedés nyomait láthatjuk. A bőven redőzött, aláomló ágyékkendő anyagszerű. Formai megoldása a képen előforduló drapériák között a leghatásosabb. A kép többi szereplőjének arcán a szenvedés, illetve a gyógyulás reményének kifejezése tükröződik. A kép hangulata — egyébként is sötét tónusa, valamint a szereplők által megjelenített szenvedés hatására — komor. A ráakódott koromtól és a templomban folyt munkálatok porától, a rossz megvilágítástól, és nem utolsósorban a festék megsötétült anyagától alig élvezhető. Hiányzik a képből a hatásos fény-árnyék kontraszt alkalmazása, valamint a barokkra jellemző lendületes diagonális szerkezeti felépítés.

A kép már az átmeneti kor terméke, amelyen a klasszicizmus jelei mutatkoznak (háttér, lépcső). A XVII. századi faragott ajtóval ellátott tabernákulum részben takarja a jelzést: Stephan Dorffmaister inv. et



4. Nepomuki Szent János. (Fotó: Lantos)

pinxit Ano 1787 (3. kép). A volt ferences plébánia lépcsőházában további két jelzett Dorffmaister-képet találunk. Eredetileg a turbéki templom két mellékoltárát díszítették. A templom restaurálásakor a helyi plébánia vette pártfogásba a képeket. Innen kerültek jelenlegi helyükre. A Nepomuki Szent Jánost cellájában ábrázoló kép Dorffmaister közepesnél magasabb színvonalú munkái közül való (100×180). Az arc szenvedélyes átélése az imájába mélyedt szentéletű ember erős hitét tükrözi. Figyelemre méltó a karing finoman kezelt csipkéje. Az összekulcsolt kéz finom, kifejező. A jól megrajzolt angyal a Szentháromságra irányítja a figyelmet. A kép színei erőtlének. A fakó színharmóniát fehér foltok teszik élénkebbé. A jelzés a jobb sarokban látható: Steph. Dorffmaister 1781 (4. kép).

Párdarabja a szemközti falon függő Szent Anna-kép. Konstruktívában, színskultúrájában, kifejezőerejében, a drapéria vezetésében az előbb tárgyalt kép színvonalától elmarad. Egyes formarészletek, mint az arcok kifejezéstelensége, a kezek megformálásának módja és a főalak lábának természetellenes ábrázolása olyan negatív hatású tényezők, melyek a kép művészi színvonalát nagymértékben rontják. A kompozíció az átmeneti kor stílusjegyeinek felhasználásával készült. Mind a két kép szerkezete diagonális felépítésű, de az architektúra-ábrázolások már az elkövetkezendő klasszicizmust jövendőlik. A kép bágyadt színhatásában, fénykezelésében, de különösen tónusértékeinek hangsúlytalanságában párdarabjának megoldásait követi. Jelzés a bal oldalon: Steph. Dorffmaister (5. kép).



5. Szent Anna. (Fotó: Lantos)



6. Mária mennybevétele. (Fotó: Lantos)

VAJSZLÓ

R. k. temploma 1747-ben épült. A felszentelést még ez év aug. 15-én Országh András püspök végezte. Az oltárkép vizsgálata (1968) meglepetést eredményezett: tudomásunk szerint Dorffmaisternek egy eddig ismeretlen, jelzett alkotását sikerült felismernünk. A kép Mária mennybevitelét ábrázolja (172×350). A kompozíció kettős felépítésű, földi és égi csoportra tagolódik. A teatrális beállítású földi jelenet középpontjában Mária nyitott szarkofágja áll szélén átvetett lepellel. A festő e tárgy köré csoportosította alakjait, akik közül világos ruhájával Tamás apostol a legfeltűnőbb. A barokk stílus koporsóból indított nagy fehér drapéria ráncainak egyenes folytatása Tamás jobb, majd felemelt bal karja. Ez az átlós irányú világos tónus, valamint az apostol arcán felvillanó fény által kiemelt tekintet a felette lebegő, Mária köpenyét tartó angyal végtagjain keresztül irányítják a szemlélő figyelmét az égi csoport centruma felé. Az előtérben jobbról és balról térdelő alakok a térérzetet fokozzák. A bal oldali sötétebb tónusú csoport néhány tagjának mozdulata és a közvetítő funkciót betöltő – jobbával rózsát szóró, bal kezében liliumot tartó – angyal révén jutunk a felhőn trónoló Máriához, aki figyelmünket mintegy magáról tovairányítva a képen kívüli térbe tekint. Ez a megoldás a barokk mennyezetfestés illúziókeltő, térnövelő törekvésével rokon. A háttérben tartalmi kiegészítésként koronafelajánlást ábrázol a festő. Remek drapériái itt is könnyed lebegéssel veszik körül az égieket. A szarkofág körül elhelyezkedő alakok ruházata természetes eséssel érzékelteti a földi valóságot. A dorffmaisteri színskultúra nem széles skálájú. Képein ennek ellenére finom hangulati különbségek érezhetők, melyeken a hideg és a meleg színek mérsékelt erővel jelentkeznek. A szóban forgó képről hiányoznak a sötét tónusú barna háttér foltjai, az indiaivörös árnyak, s a piros színnek nyers húsról emlékeztető változatai. Az

egész felületre ható több szürke és kék folt intenzitása határozza meg a kép hűvös hangulatát. A hozzánk közelebb álló földi jelenet színeinek többsége tompított alapszín, míg a kompozíció felső része halványabb, világosabb tónusú. A jelzés alul jobbra található: Stepha. Dorffmaister inve. et pinxit Ex Cesa. Reg. Viene Accad. 1787. Soprony [43] (6. kép).

Dorffmaister elismert érdemeit nem szándékoznak csorbítani azáltal, hogy a fenti ez ideig ismeretlen assumptiója szerkezetének alapötletét nem neki tulajdonítjuk. A nyomok egészen Tiziano reneszánsz ízlésű, tektonikus megfogalmazású kompozíciójáig (1518) követhetők. Rubens hasonló földi és égi csoportra osztott kompozícióját már a diagonális traszponáltság formájában adja elő. 1733–34-ben festi meg Ricci hasonló felfogásban assumptóját a bécsi Karlskirche számára. Ez a kép ihlette meg Schaller István szintén soproni festőt, amikor 1757-ben Borsmonostorra készítette oltárképét. [44] Maulbertsch sem egyéni elképzeléseinek adott helyt, amikor a győri székesegyház főoltárán levő, 1778-ban már elkészült igen hasonló szerkesztésű Mária mennybevitelét alkotta. Dorffmaister csak 1780-ban a soproni bencés templom főoltárképén, 1787-ben pedig a vajszlói képen alkalmazta a már bevált kompozíciót.

A felsorolt Mária mennybevitelét ábrázoló képek hasonlósága, az egyes alakok formaazonossága annyira feltűnő, hogy a közös forrás, esetleg a kompozíció kölcsönvétele nyilvánvaló. A XVIII. században néhány téma szerkezeti megoldása divatos volt, sőt néha a megrendelők egy-egy híressé vált kép pontos másolatát kérték. [45] Eddigi ismereteink szerint Dorffmaister kilenc assumptiót festett. A vajszlói sorrendben az ötödik. A témát más komponálásban is megfestette (Pannonhalma).

GÖRCSONY

A község a múlt században a Mihálovics család tulajdona. [46] A templomot ők építtették 1812-ben. [47] Görcsöny nevezetességét nemcsak az egykori Benyovszky-



7. Levétel a keresztéről. (Fotó: Lantos)

kastély (ma szociális otthon) jelenti. A templomban levő műalkotások is felkeltik a műélvező érdeklődését. [48] Közöttük a Levétel a keresztéről c. munkájával (185×240) Dorffmaister is képviselteti magát. A kép valószínűen eredetileg a pécsi püspökség számára készült. A kompozíció magva a kép alsó részén foglal helyet. A halott test élettelenége nemcsak színei által, hanem jól kifejezett tehetetlenségében is érezhető. A bőséggel alkalmazott drapéria az irányellentétek megtörésében, a tónuskülönbségek fokozásában fontos szerepet kap. A Krisztus holtteste körül álló, illetve térdelő személyek jól kapcsolódnak a főalakhoz és egymáshoz, segítenek az egyébként is eléggé kiemelt képcentrum hangsúlyozásában. Dorffmaister több képének alsó részén térkitöltő szerepet játszó, vagy a kompozíciós egyensúlyt biztosító érc tárgy itt egy tál formájában van jelen. A színek Dorffmaisterre vallanak. A kép hangulata az alkalomhoz igazodik. A ciaroscuro Dorffmaister kevés képén jelentkezik ily erővel. A felülről özőnlő fény Krisztus testén felerősödik, s különböző intenzitású reflexeket eredményez, melyek között a legerősebb a bal oldali térdelő alak arcán érvényesül. A sötét háttér előtt drámai hatású a viasz színű test, amely a kitűnő drapériák világos tónusával együtt átlós irányú, hangsúlyos tömeget alkot. Akár a kor többi festője, Dorffmaister is került a vízszintes irányok hangsúlyozását, mivel a kompozíció felépítésében a barokk hagyományok még élőként hatottak. A nagy tónuskülönbségek ellenére élénk színeket nem alkalmazott a festő. A képet nem festették át, így a Dorffmaistertől megszokott színskála meggyőzően bizonyítja, hogy a harsogó színek mellőzésével is lehet hatásosan festeni. A kompozíció kisebb rajzi hibája ellenére is Dorffmaister sikerültebb alkotásai közé sorolható (7. kép). A kép eredetileg egy barokk keretben volt, amelynek nyoma jól látszik a képmező felső részén. A kompozíción érezhető, hogy az újabb — a festményhez egyáltalán nem illő — keretbe való áthelyezés alkalmával alul megcsönkítették a képet. A jelzés valószínűen ezért nem látható. Ennek ellenére a festmény Dorffmaisternek tulajdonítható. Az összehasonlító elemzés során tapasztalt szerkezeti, alak- és kolorisztikus azonosságok is Dorffmaister szerzőségét támasztják alá. A képet Kákai-Szabó György a Szépművészeti Múzeum egykori restaurátora megvizsgálta és egyértelműen Dorffmaister szerzősége mellett foglalt állást. [49]

Ferenc József 1901-i görcsönyi látogatásakor 2400,— koronát ígért a képért, amely nemcsak a király tetszését nyerte meg, hanem Hettyei püspökét is, aki a festményért később szintén felajánlotta a fenti összeget. Szauter Antal, a helyi plébános azonban a képet Görcsöny számára megőrizte. [50]

SÁSD

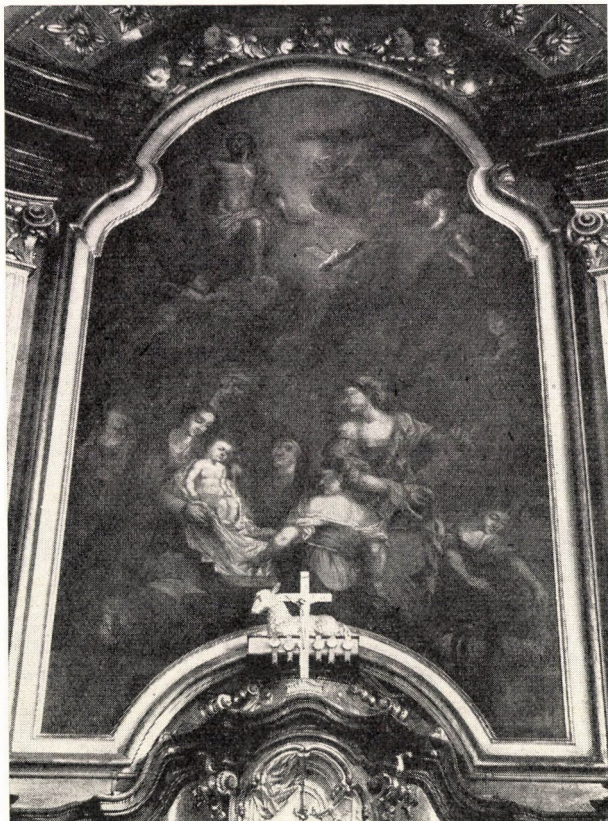
A pécs–kaposvári országút megépítése után Sásd kihasználta a közút adta lehetőségeket, jelentősége megnőtt. Addig temploma sem volt. 1878-ban — részben a lebontott vázsnoiki templom anyagából — felépült a mai sásdi plébániatemplom, melynek bal mellékoltárképét Dorffmaisternek tulajdonították. [51] Az oltárkép Borromei Szent Károlyt ábrázolta, miközben alamizsnát oszt a szegények között. A kép egyesek szerint Bachmann Gáspár műve volt. A közvetlen azonosítás sajnos lehetetlen, mert a festmény 1966. X. 12-ről 13-ra virradó éjszakán betöréses lopás áldozata lett. [52] Egy kedvezőtlen szögből készített fénykép segítségével azonban megállapítható, hogy a főalak karingének csipkéje gondos és precíz munka volt. A képnek e művészi részlete még élénken él a sásdiak emlékezetében. Önkéntelenül is eszünkbe jut a szigetvári Nepomuki Szent János-kép hasonló textúra kidolgozása. Dorffmaister jó érzékkel és láthatóan — ha a körülményei engedték — szívesen festett ilyen végtelen türelmet igénylő csipkedíszes ruhákat. Erre utal Fábián Máriának Dorffmaister hegyfalui Nep. Szent János képéről szóló leírása is, amikor a ravatalon fekvő szent ruházatáról megállapítja: „Szép az ing csipkéjének anyagszerűsége és finom rajza”. [53]

Ha a ruházat gazdag kivitele mellett a képet jól ismerő szemtanúk beszámolóí és egy fénykép alapján értékeljük a szerkesztés komponenseit, a megjelenítés módját, az arcok vörhenyes árnyalását, a sötét olajbarna háttérrel, s összevetjük a főalak arcát a Türről Szombathelyre került Szent-Norbert-kép főalakjának profiljával, akkor a szerző személyét illetően Dorffmaister mellett kellene állást foglalnunk. A szerző megállapításában a tolvaj által a keretből kivágott kép felső szegélycsonkján megmaradt három puttófej lehetett a további kutatás reális kiindulópontja. Ez az anglyaltípus igen gyakori motívuma a Dorffmaister-képeknek is. Azonban a megvizsgált 64 dorffmaisteri puttó közül egy sem akadt, amely a képcsonk puttóival rokonságot mutatott volna. Dorffmaister szerzősége ellen szól továbbá, hogy a szóban forgó oltárkép párdarabjának, a jobb mellékoltár képének szélein olyan felületek találhatók, amelyeknek jellegzetes színe, tónusa a Szent Károly-kép megmaradt szegélydarabjával egyezőnek látszik. A képnek a Domonkos-rendtől való származtatását témája is indokolja. [54] A képpel kapcsolatban felvetődhet a kérdés, vajon van-e összefüggés a pécs-kertvárosi és a sásdi kép eltűnése között?

A jobb mellékoltár képét a jelzés szerint Michael Alexander Bachmayer festette Bécsben 1779-ben. Eredetere szintén témája, valamint egy — a pécsi domonkosok oltárképeiről szóló — leírás utal: „A templom mellékoltárainak egyikét a domonkosok valószínűleg a 81 évig templomnak használt mecsetből hozták át. E kép Petrus mátyrt, dominikánus szerzetis öltönyben ábrázolja amint üldözője az albigai eretnek martalócz törét magába emelve leszúrni készül. [55] ...” A kép puttóábrázolásai, valamint a színharmonia azonossága arra enged következtetni, hogy az ellopott Borromei Szent Károly-kép nem Bachmann Gáspár, sem Dorffmaister, hanem ugyancsak Bachmayer műve volt. Egyes források több Dorffmaisternek tulajdonított művet is említnek, amelyek egykor a dominikánusok oltárait díszítették. A mágocsi és sásdi képek vizsgálati eredményei azonban azt mutatták, hogy a pécsi Domonkos-rendiek templomából Dorffmaistertől mindössze egy — a sásdi főoltáron elhelyezett Mária születését ábrázoló — képszármaztatható. [56] Németh Béla szerint: „A főoltárkép Dorffmaister János(?) festőművész munkája volt ... A Mária születését ábrázoló kép felfogása művészi és teremtő erőre vall: a kivitel azonban igen pongyola. Ez oltárkép jelenleg a sásdi templomban van, melyet az 1891-i restauráció alkalmával, minthogy a kép szélein igen kopott volt, s azt a molyok s tán egerek is igen megrongálták, kénytelenek voltak széleit 30 cm-rel megkeskenyíteni, mely alkalommal azonban a kép sarkával a festő neve elesett, ezáltal azonban a kép semmit sem veszített, sőt lényegében nyert. A kép jelenlegi magassága 4 méter, szélessége 2,5 méter.” [57]

A valóságnak jobban megfelelő leírások cáfolják a molyok s az egerek kritikai ízlésének ily drasztikus megnyilatkozását. Az 1786-ban feloszlatott Domonkos-rend oltárait a pécsi székesegyházban helyezték el. Ez a három oltár csak 1878-ban került Sásdra. A hatalmas főoltár elhelyezése kezdetben nem volt megfelelő, ezért 1891-ben a szentély méreteihez alakították. A munkálatokat pécsi asztalosok végezték. Ekkor került sor a nagyméretű oltárkép kisebbítésére is, amikor a keret mentén fél méter szélességben megcsontították. A képen Dorffmaister akkor észlelt jelzése ma már ezért nem látható [58] (8. kép).

A kép festésének idejét csak igen tág határok közé lehet helyezni. Keletkezése 1771 és 1786 közé tehető. [59] A rendek feloszlatását követően 1878-ig már a pécsi székesegyház adott otthont a domonkosok oltárai számára. [60] A feltevés, hogy a domonkosok a képet 1786-ban a Corpus Christi kápolna festése alkalmával készítették volna — II. József 1786-ban kiadott, a szerzetesrendeket érintő rendelete miatt — nem állja meg a helyét. Talán a legvalószínűbbnek látszik, hogy a kép az olasz dominikánus teológusokkal is szoros kapcsolatot tartó Klimó püspök ajándékaként került a pécsi Domonkos-rendiek tulajdonába.

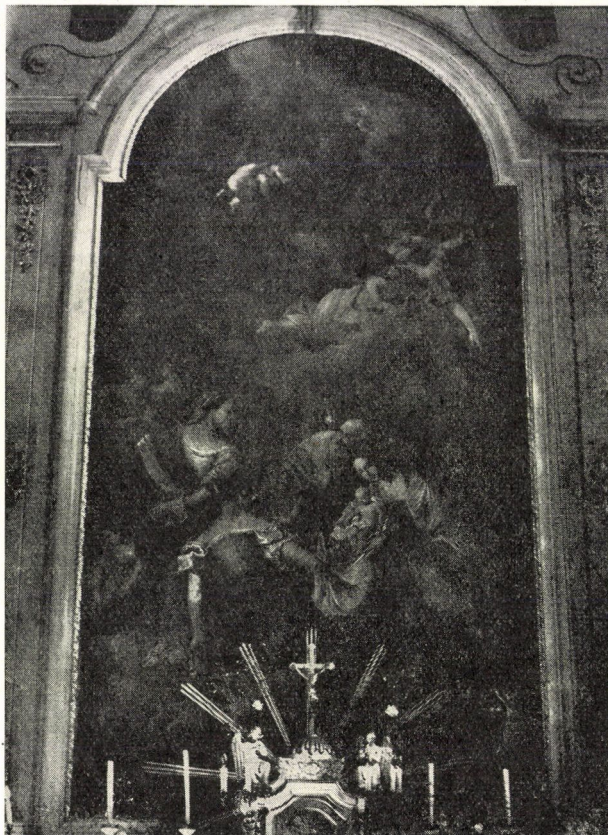


8. Szűz Mária születése. Sásd. (Fotó: Lantos)

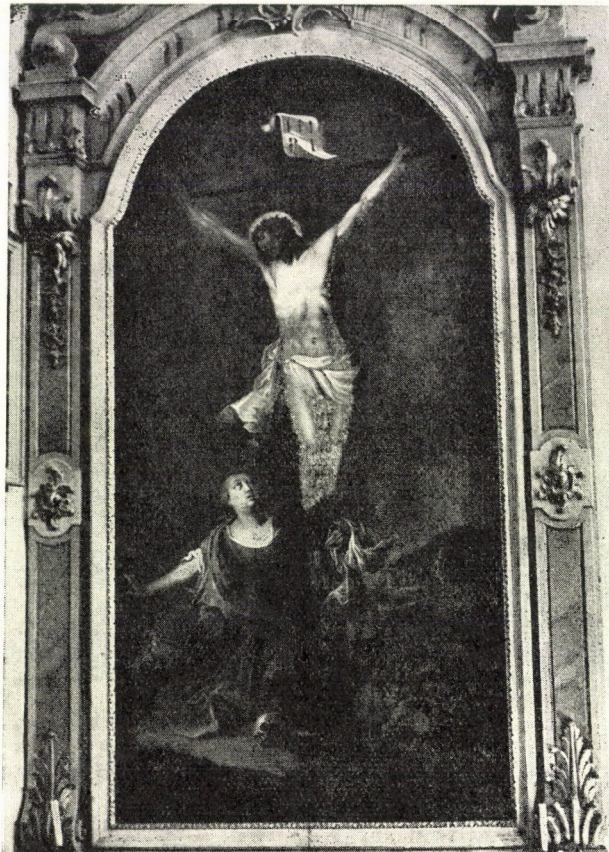
A Mária születését ábrázoló főoltárkép csonka állapotában is jól elgondolt kép benyomását kelti, ám a kidolgozás módjában nem találkozunk Dorffmaister igazi tehetségével. Több, a kompozíció egységét megbontó elrajzolás észlelhető, amely zavar a látvány élvezetében. Így például a túlméretezett újszülöttet, Máriát ölében tartó nőalak finomrajzú arányos alkata mögött ábrázolt Joachim a csoporthoz nem kapcsolódó önálló figura. A többi alak néhány részlete is hibás. A bölcsővel foglalatosskodó nő aránytalan testalkatú. A mosdótál valószínűleg és mint forgástest primitív megrajzolása. Felül a Szent-háromság látható, ahol a kép mesterséges beszűkítése a legjobban érezhető. Helyenként a ruhaanyagok mestersen festett gyűrődése segít a kép mozgalmasságának fokozásában. Szinte egyedül a drapéria játékos kezelése nyújt művészi élményt számunkra. A festmény szemléletkor az az érzésünk, mintha a kép néhány alakját más festette volna. Ez nem is lehetetlen, hiszen a segédek, tanítványok — a mester útmutatásai alapján — bizonyára nemcsak az alapozásban, hanem a háttér és a mellékalakok festésében is részt vehettek. Valószínűbb az a feltevés, hogy a kevésbé rutinos Dorffmaisternek egy korábbi munkájával állunk szemben. A kemenes-mihályfai és a kemenessömjéni oltárképei 1785-ben készültek. A festmények láttán azonnal feltűnt, hogy mindkét kompozíció kapcsolatban van a sásdi főoltárképpel, amely a kemenes-mihályfai Szent István vértanú megkövezését ábrázoló kép szentháromság-csoportjának, valamint a kemenessömjéni Mária születése képek egyesítéséből keletkezett. Tehát az 1786-ban a domonkosoktól elszállított jelenlegi sásdi főoltárkép 1785 előtt már ismert kompozíció lehetett.

HÍMESHÁZA

A község újabb templomát Klimó György pécsi püspök 1753-ban építtette. [61] Az itt elhelyezett oltárképek a hagyomány szerint Dorffmaister István munkái. Ezen



9. Szűz Mária születése. Hímesháza. (Fotó: Lantos).



10. Mária Magdolna a keresztnél. (Fotó: Lantos)

állítás valódiságát az átfestések miatt első látásra ma már nehéz megállapítani.[62]

A főoltárkép szerkezeti felépítése a hagyományt igazolja. A Mária születését ábrázoló kép (245×470) földi szereplői a hasonló témát ábrázoló sásdi, kemenessömjéni és ötvösi oltárképeken hasonló funkcióban, sőt a két előbbi festményen azonos beállításban és komponálásban láthatók. A képtér felső részének kivételével a hímesházi főoltárkép a két dorffmaisteri kompozícióval teljesen megegyezik: a sásdi és a kemenessömjéni képeknek tükröképi átfordításában ismerhető fel. Kétségtelen, hogy a képek közös vázlat után készültek. Az arcok hasonlósága, a kézmozdulatok, az ujjak állása, a drapériák ráncai a hímesházi képen is azonos módon mutatkoznak. Az összehasonlítás lehetőségei alapján úgy véljük, hogy az idegen beavatkozás Dorffmaister kompozíciójában kevés formai változást eredményezett.

A képen az újszülött Mária körül végzendő teendők mozgalmasságát érezzük. A kompozíció középpontjában elhelyezett csoport alakjai arányosak, jól kapcsolódnak egymáshoz. Bal oldalon a háttérben a gyermekágyas Szent Anna és lejjebb, a bölcsőt előkészítő nőalak csak első látásra zavarják a kompozíció egyensúlyát. A képcentrum jobbra helyezése, valamint feljebb az angyalok hármascsoportjának tömege olyan szerkesztési megoldások, amelyek a háttér tartalmi kiegészítésében szerepet játszó figurák elhelyezését ellensúlyozzák. A háttér homályából is érvényesül az anya és az újszülött kapcsolata. E tartalmi, érzelmi összeköttetés megteremtésében kulcsfontosságú a kötőzópólyát tartó nő nagyszerűen megrajzolt alakja. Mozdulatával, tekintetével egyes asszociációt teremt a háttér mellékszereplője és a képcentrum között. Bal kezén keresztül a bölcsőt, a nevelés jelképét is a gondolatkörbe kapcsolja. A kép felső részén beáramló fény angyalcsoportokat világít meg, amelyek a kép

térhatását fokozzák. A kompozíció finom tónusokkal kezelt felületein a színharmónia diszkrét előadásban valósul meg, amely átfestett állapotában távol áll Dorffmaister kolorisztikus hatásától. Az eddig ismert Mária születését ábrázoló Dorffmaister-kompozíciók közül a hímesházi kép a legnagyobb méretű, a szerkesztés, arányok és a rajzi megoldás szempontjából talán a leg-sikerültebb alkotás (9. kép).

A bal melléklátárkép kétalakos kompozíciója a felfeszített Krisztust és a kereszt tövében térdelő Mária Magdolnát ábrázolja. A háttérben jobbról Jeruzsálem látképe látszik (152×300). Érdekes, hogy a kereszt függőleges szárát felülről lefelé Jézus válláig a jobb, míg az alsó harmadrészt a bal oldaláról is látjuk. Ezt a hossz- tengely körüli csavarodást a korpusz is követi. Az anatómiai ábrázolás Dorffmaister tudásszintjének megfelel. Több hasonló témájával összevetve az egyes testtájak izomcsoportjai, ezeknek plaszticitása azonos erővel jelentkeznek. Az átfestés bizonyára a dorffmaisteri alapokra támaszkodott. A drapériák vonalvezetése természetes mozgást eredményez, Mária Magdolna mozdulatának pillanatképszerű rögzítését érezteti, amint éppen a kereszt tövéhez térdel. A festmény fénykezelése a barokk kiemelésekre emlékeztet. A megvilágított felületek Mária Magdolna jobb kezétől Krisztus baljára áttörnek a fő vertikális irányt. A kép színei komor hangulatúak. A XIX. század ízlését az élénk színellentétek mellőzésében ismerjük fel (10. kép).

A jobb melléklátár képe Szent Antal álmát jeleníti meg. Művészi színvonal tekintetében az előbb tárgyalt kép értékét nem éri el. Mária és a gyermek Jézus meg- rajzolása a kompozíció legjobb részletét adja. A drapé- riák vonalvezetése kevésbé határozott. Nagy tónuskülön- ségek nem élénkítik a képet. A felülről áradó fény csak a képtér közepét világítja meg. A kép alján erős megvilá-

gításban kap szerepet két puttó. A kezükben levő nyitott könyv lapjain a festményekre vonatkozó adatokat olvashatjuk [63] (11. kép).

A himesházi képek mai állapotukban a dorffmaisteri festésmódtól idegen hatásúak. A főoltárkép kompozíciós sajátosságai és egyéb formai megoldásai még átfestett állapotukban is elárulják a kép eredeti szerzőjét. A képet magukba foglaló oltárfelelptmények stílusa alapján a festmények készítése ideje az 1770-es évek végére tehető. Szinte bizonyos, hogy a templom építésének évtizedében, azaz az ötvenes években a festmények még nem láthatnak napvilágot. Erre utal szerkezeti felépítésük, higgadtabb előadásmódjuk. 1751–1755 között Dorffmaister még az akadémián tanult, a hatvanas évekből származó munkái pedig még gyakorlatlanabb rajzi és festői felkészültségről tanúskodnak. Ami a Mária születését ábrázoló főoltárképet illeti, a kemenessömjéni és a sásdi azonos témájú kompozíciók szerint kétségkívül Dorffmaister vázlata alapján készült. A két mellékoltárkép festője és Dorffmaister neve alapos bizonyíték hiányában csak a valószínűség és néhány részlet rajzi megoldása alapján hozható kapcsolatba.

MOHÁCS

II. Józsefnek a teljes elnémetesítést célzó és az ország gazdasági erejét kihasználó rendeletei a politikai helyzet kilátástalanságát eredményezték. A nemzeti érzelmű

rétegek tiltakozásuk jeléül egyre inkább a magyar történelmi múlt kimagasló eseményei felé fordultak. A magyar nemesség nemzeti öntudatra ébredésének jelei a festészet elvilágiasodásában is észlelhetők. Az egyházi ábrázolások a felvilágosodás eszmei érvényesülése, valamint az uralkodónak vallási kérdésekben elfoglalt álláspontja következményeként fokozatosan világi tartalommal telítődtek. Dorffmaistert és megrendelőit a megváltozott politikai helyzet szintén arra készítette, hogy allegóriák, apoteózisok helyett inkább a földi valóság és az emberi tartalom kifejezését helyezték előtérbe. A nyolcvanas évek közepétől jelentkező csatajelenetek (Szentgotthárd 1784, Mohács 1787, Szigetvár 1788), történelmi kompozíciók (Kiskomárom 1793, Szentgotthárd 1796) és a politikai tartalmú korona- és országfelajánlások (Kiskomárom 1793) a megrendelők és a művész bátor állásfoglalását fejezték ki az osztrák elnyomó politikával szemben. Dorffmaisternek a nyolcvanas-kilencvenes évekből származó történelmi tárgyú kompozíciói egyben a magyar historizmus századának méltó bevezetőjéül szolgáltak. A hadtörténet eseményei Európaszerte foglalkoztatták a különböző korok művészeit. A csatajelenetek egykorú, XVI., illetve XVII. század eleji metszői közül két kiemelkedő tudású grafikusművész: Siebmacher, valamint Zimmermann neve vált széles körben ismertté. [64] A XVII. századi legkiválóbb magyar vonatkozású ábrázolások Hooghe és Westerhooft csataképei közül kerülnek ki. [65] Az egykorú ábrázolások fegyver- és viselettörténeti, valamint hadtörténeti jelentősége rendkívül nagy. E művek hitelesebbek, történeti forrásértékkel rendelkeznek. Ezek a metszetek, illusztrációk a későbbi századok művészeinek kompozícióiban élnek tovább. Rendkívül érdekes feladat nyomon követni, hogy a stílustól, technikától függetlenül kompozíciós alapegységek vagy figurák hogyan jelentkeznek egy későbbi kor ízlésének köntösében. A sárvári vár lovagtermének mennyezetén levő 1653-ban készült csataképeket láthatóan valamelyik metszetgyűjtemény után másolta szabad szerkesztésben HRM mester, akit csak nemrég sikerült Hans Rudolf Millerrel azonosítani. [66] E képek hatást gyakoroltak Dorffmaisterre, aki 1769-ben szintén itt dolgozott, s ekkor alkotta a terem bibliai témájú falképeit. Az akkor már 116 éve itt levő csatajelenetek befolyása jól érzékelhető Dorffmaister csataképein, ahol számos figura alapötlete az eseményekkel nem kortárs HRM mestertől származtatható. [67] Dorffmaister csataképei sem egykorú alkotások, a mohácsi képek tájázása mégis valóságghú (12. kép). Ezt a sátorhelyi ásatások is igazolták.

Az 1526-os csatavesztést, valamint az 1687-es diadalmas harcot ábrázoló két olajfestmény a mohácsi katolikus temető kápolnájában kapott helyet. A két csatakép már korán felkeltette az érdeklődők figyelmét. Egyik legrégebbi nyoma ennek Péteri Takáts József, a maga korában ismert író és könyvkiadó útinaplója 1797 őszéről. A mohácsi püspöki kastélyt így írja le: „Földszint van egy szoba, melynek két oldalán van vászonra ritka szépséggel Dorffmeister soproni képrótól lefestve egyik oldalon ama szerencsétlen mohácsi ütközet, melyben az ország főembereivel maga a király is, II. Lajos 1526-ban elvesztett ... A másik oldalon levő kép a törököknek Pálffy János által legutóbbi megveretésüket a mohácsi mezőn adja elő; mellette függ József császár képe, minthogy egyszer ugyanazon szobában és azon helyen vette éjszakai szállását. Ezen dolgokat az ajtó felett levő írás ilyképpen magyarázza:

Campus eram, quem rex Ludovicus caede notavit,
Sum domus hospitio praesule digna meo.
His quia sub tectis caesar Iosephe quietis
Sospitor auspitiis tempus in omne tuis.” [68]

Még megemlíti a szöveg, hogy II. Lajosnak „le vagyon az ő képe különösen is a történetet ábrázoló kép mellett festve egy bécsi originális után”. [69] E feljegyzés tehát a két képet Dorffmaisternek tulajdonítja.

Kresznerics Ferenc, neves szombathelyi régész, 1802-ben Franciaországba szándékozott utazni, de útlevelet nem kapott, ezért ez év szeptember 7-től október 9-ig



11. Szent Antal. (Fotó: Lantos)



12. Az 1687-iki mohácsi csata. (Fotó: Lantos)

terjedő utazása folyamán Dél-Magyarországot kereste fel. Ez alkalommal kritikus szemmel nézegette a két mohácsi képet is: „A király lovát fejérnek festette, pedig pej vala. A király futását a Törökök részéről lefelé ábrázolta, holott felfelé történt. A Király szakállatlan vagyon festve, pedig pénzei csalhatatlanul bizonyítják, hogy ősz vala. A festésen Harsány hegye látszik s Dorfmeister a Törökök által erről, ámbár négy mérföld távolságra ágyúztatja a magyarokat, pedig hol vagyon olyan ágyú, melly illy messzére szolgáljon?” E napló azonban csak 1832-ben jelent meg.[70]

1806-ban egy fiatal katonatiszt, Csehy József, aki nagyon érdeklődött az irodalom és művészet iránt, barátjának, Kazinczynak írja levelében, hogy Nagykanizsán lefestetti magát egy Dorfmeister nevű festővel, „kinek Attya a Mohácsi veszedelmet fesette”. [71] Ezek szerint az idősebb Dorffmaister egyik legismertebb képeként került említésre az egyik festmény.

Bene Ferenc neves fővárosi orvos is megemlíti a csataképeket Dunai utazás Pestről Orsováig c. útleírásában, amely 1833-ban jelent meg. Mohácsról szólva ezt említi: „Nem volt időnk a püspöki kastélyban ditsért két tsataképet megsemlélni”. [72]

István nádor magyarországi körutazása során 1847. szeptember 17-én hajóval érkezett Mohácsra, ahol „a püspöki kastélyban megtekintette Dorfmeisternek a mohácsi vést ábrázoló festményét...” [73]

A mohácsi belvárosi plébánia feljegyzése szerint 1853-ban Albrecht főherceg is látta a képeket. „Hosszú megtekintés és kedvező nyilatkozatok után mégis álmétkodását kegyeskedék a fenséges főherceg e jeles képek gondatlan elhelyezése fölött nyilvánítani.” Ugyanitt levő bejegyzés szerint a kastélyt Esterházy Pál László pécsi püspök építtette (1780–99), a képeket pedig a „bécsi híres Dorfmeister festette”. [74]

A század eleji kutatók nem foglalnak határozottan állást Dorffmaister szerzősége mellett. A festő első méltatója Éber László 1913-ban ezt írja: „Mohácsra a temető kápolnijában van két nagy olajfestmény, amelyeket a hagyomány szintén Dorfmeisternek tulajdonít. Az egyik az 1526-iki mohácsi ütközetet ábrázolja, a másik a törö-

kök 1687-iki vereségét Mohács és Siklós között. Mindkettő elég rongált állapotban van. A szintér lelkiismeretes ábrázolása, a vonuló és küzdő csapatok taktikai rendjének feltüntetése a fő cél, csak néhány hatásosabb mozgalmasság alak képviseli a drámai elemet. Valószínű, hogy Dorfmeister művei”. [75]

Mihályi Ernő 1916-ban megjelent Dorffmaister-monográfiája sem biztosítja a festő számára a képek szerzőségét. [76] A festmények állaga Éber ismertetése után tovább romlott, majd a mohácsi csata 400 éves évfordulójára mindkét képet restaurálták. Talán az e képekkel kapcsolatos esemény késői felderítése is oka annak, hogy — a fenti neves szerzők állásfoglalásának ismeretében — korábban tévesen vonatkoztattuk el Dorffmaistertől a mohácsi csataképek szerzőségét. [77] A restaurálás során „felfrissített” színskálák megtévesztő hatása, a szokatlan komponálási mód, a nagy felületen ábrázolt csatajelenetek viszonylag apró szereplői, valamint a háttérben felvonuló seregek merev, kerítésszerű megjelenítése ellenkezően látszott a festő stílusával. Dorffmaister általában jelezni szokta munkáit, e képek azonban nem viselik alkotójuk kézjelét. Valószínű, hogy ezt az újabb festékréteg takarja el szemünk elől.

1971 telén megismételt helyszíni vizsgálataink során a szigetvári és a mohácsi festmények egyes részletei között hasonlatosság mutatkozott. A fényképfelvételek segítségével végzett összehasonlítás — a színek kirekesztésével, csupán a tónusértékek és a formai részletek megfigyelése alapján — megdöbbentő eredményt hozott. A képek kompozíciós egységekre bontása és ezeknek összehasonlító elemzése olyan eredményre vezetett, amely szerint alapos okunk van arra, hogy ugyanazon festő művének tekintsük Szigetvár és Mohács e festészeti nevezetességeit.

A teljes bizonyosság igénye a szentgotthárdi csatakép vizsgálatát sürgette. A freskó a volt cisztercita templom hajójának második boltozatát ékesíti. Dorffmaister itt is meglepetéssel szolgált: a mennyezetszfreskon nyilván elsőbbségi joggal szerepelnek mindazon elemek, amelyeket később a mohácsi és a szigetvári kompozíciókban is felhasznált a mester.

A képek több figurája nyilván közös vázlat alapján készült. E tipizált alakok kompozícióba illesztése a helyi igényekhez és lehetőségekhez igazodik. Ezért néhány alak tükörképi fordításban vagy váltott kontraposztban ismerhető fel. Az azonos típusok variációs alkalmazása azonnal szembe tűnik, ha hármass párhuzamot vonunk a szentgotthárdi, a mohácsi és a szigetvári csataábrázolások néhány megegyező vagy hasonló részlete között:

1. Mindhárom kompozícióban azonos elrendezésben ismétlődik egy diagonálisra épülő mozgalmas küzdőcsoport. Az átlós tengely két végpontján egymás felé fordított tekintetek teszik zárttá a jelenetet, amelynek szereplői a következők: ágaskodó, fejét erősen jobbra fordító ló (ezért csak a nyaka látszik), nyergében balra hátra forduló török lovas. Ettől lefelé sorrendben következnek: turbános török, jobbjaival a fejét fogja; törét magasba emelő vértés katona (a mohácsi képen nem szerepel); mindkét kezével fedetlen fejét fogó csukott szemű alak. A csoport alján: elbukó lóról leeső török, bal lába még a nyergen, bal kezével a földön támaszkodik, jobbjaiban kard, bal válla fölött visszanez. (Saul megtérése c. szignált szombathelyi képét – 1789 – is e kompozíció két lovas alakjából, valamint a szentgotthárdi mennyezetet is szereplő vágatoló ló tükörképi változatából építi fel.) [78]

Ez a kompozícióegység Szentgotthárdon a képmező alján középen, Mohácson az 1687-es csatakép előterében jobbra, Szigetváron a freskó északi kronosztikonja fölött látható.

2. Oldalán fekvő, fejét kinyújtott karjára hajtó bajuszos magyar, zsinóros ruhában: Szentgotthárdon a freskó jobb oldali térfelén az elesett török katona testhelyzete ugyanaz. Mohácson az 1687-es csatát ábrázoló festményen az előtér közepén vágatoló lovas alatt, Szigetváron a Zrínyi-csoporttól balra találjuk.

3. Hátán fekvő lótetem. Feje takarva, lábai azonos hibával rajzolva: Szentgotthárdon a képtér bal oldalán, Mohácson az 1687-es csataképén az előtérben középen, Szigetváron a nyugati kronosztikon fölött.

4. Elbukó ló: Szentgotthárdon a középső küzdőcsoportban alul, Mohácson az 1526-os csata harci jelenetének közepén és a másik csatakép előterében jobbra. A szigetvári freskón az északi kronosztikon fölött.

5. A lovak mozdulata, anatómiája, lószerszám: Szentgotthárdon a jobb oldali fehér ló ugyanaz, mint Szigetváron. Mohácson az 1526-os csata középső harci jelenetének mélységében jobbra a fehér ló ellentétes irányú, de azonos mozdulattal ismétlődik.

6. Az alakok kontraposztos beállítása, a császáriak XVIII. századi ruházatának részletei, valamint az arckaraterkek hasonlósága a fenti analógiákkal együtt azt bizonyítja, hogy a három – történelmi jelentőségében Európa-hírű magyar város tragikus végű és dicsőséges harcát, tehát a mohácsi képeket is, ugyanazon festő: Dorffmaister István örökölte meg számunkra.

E kétségtelen formaismétlések arra is rávilágítanak, hogy az 1784-ben készült szentgotthárdi csatakép kompozíciójából kiemelt részletek 1787-ben a mohácsi képek, majd 1788-ban a szigetvári freskó vázlatának megsterkesztéséhez szolgáltak alapul. A kitűnő szigetvári kompozíció számára Dorffmaister a legmegfelelőbb figurákat, csoportokat választhatta ki. Feltevésünket alátámasztani látszik, hogy a mohácsi képek egy évvel korábban, az 1687-es győztes csata 100 éves évfordulójára készülhettek éppúgy, mint ahogy a szentgotthárdi freskó a helyi csata 100 éves évfordulójára (1784), valamint a szigetvári freskó is Szigetvár felszabadulásának centenáriuma (1788) készült. A termékeny festők általában nem rendelkeztek széles skálájú figurális kellektárral. A típusok ügyes variálása, témánkénti kompozíciós átrendezése új mű benyomását kelthette. Dorffmaister szigetvári freskója három, korábban megvalósult kompozícióban érett a festő legnagyobb és legsikerültebb alkotásává. Ez a fejlődéstörténeti összefüggés a mohácsi csataképek iránt ismét felkeltheti az érdeklődők figyelmét.

A sötét tónusú képek [79] jelenlegi helyükön nem élvezhetők. Eredetileg a mohácsi püspöki palota számára készültek. Méretükben (555 × 270), formai kialakításuk-

ban tökéletes pontossággal igazodnak a földszinti szobák boltívéhez. Az épületben elhelyezett gimnázium tanári szobája mai formájában nem fogadhatja vissza az egykor itt elhelyezett képeket. A kastéllyal egyidős festmények pedig csak eredeti környezetükben, az épülettel közös stílusegységben érvényesülhetnek legmegfelelőbben.

A mohácsi csataképek művészi színvonal tekintetében nem emelkednek a korszak hasonló, közép-európai alkotásai fölé. XVIII. századi festészetünk kiegészítésében, Dorffmaister sokoldalúságának bizonyításában és nem utolsósorban helytörténeti jelentőségükben mégis számottevő alkotások.

DOMOLOS-PUSZTA

Szigetvártól 7 km-re északkeleti irányban, a rómaiak Sopianae Savariával összekötő egykori útvonala mentén fekszik. A kastélyhoz tartozó kápolnát Hoitsy Mihály építtette az 1750-es években. [80] Mennyezetét Dorffmaister freskója díszítette, amely Szent Györgyöt hosszú lándzsával, ágaskodó fehér lovon, az ellene támadó sárkánnyal vívott harca közben ábrázolta. Az egykori freskót jól ismerő szemtanú elmondta, hogy Szent György sisakos, páncélba öltözött alakját, megriadt lovának mozdulatát s a félelmetes sárkányt gyakran volt alkalma megcsodálni. A freskó egy vihar alkalmával – amikor a torony a tetőre dőlt és a mennyezetet is beszakította – elpusztult. [81] A kápolna mennyezeti képének elkészítésével – Dorffmaister szigetvári tartózkodása alkalmával, az ottani kupolafreskó elkészültekor (1788) – Hoitsy Mihály, Domolos-pusztai akkori tulajdonosa (1747–1789) bízhatta meg a festőt. Valószínű, hogy ekkor készült a kápolna 14 kisméretű (40 × 47) stációképe is. Közülük a második világháború után hat kép eltűnt. [82] Jelenleg mindössze két kép sorsa ismert. Mindkettő magántulajdonban van. Szerencsére az egyik Dorffmaister jelzését is magán viseli, míg a másik igen rossz állapotú festmény vásznán, a hátoldalon alig olvasható a ceruzával írt szöveg: „Dorffmeister 1781”. A ceruzás feliratban jelölt évszám lehet, hogy megfelel a valóságnak, mert a szomszédos Turbék templomában, majd plébániáján régebben elhelyezett festmények (lásd 4–5. kép) a jelzés szerint ugyancsak ebben az évben készültek. Ez az összefüggés azonban nem bizonyítható. Amennyiben bizonyos, hogy a domolosi stációképek a nyolcvanas évek termékei és vagy a turbéki megrendelés során, vagy pedig a szigetvári, illetve a domolosi freskókkal egy időben készültek.

A kompozíciók a művészi kivitel dolgában átlagos színvonalú alkotások. A formarészek csak részben kidolgozottak, de helyenként a kis felületek plaszticitásának érzékeltetésében az árnyalás, fénykezelés finom különbségeket mutat. A képek alsó részén pontatlan ritmusból antikva betűk segítségével, korabeli helyesírással az egyes stációk magyarázatát olvashatjuk. [83]

A domolosi pusztai stációképek felfedése azért is jelentős, mert Dorffmaisternek ilyen jellegű munkáiról eddig nem volt tudomásunk. A Szigetvár közelében levő Domolos-pusztai festményei jó példával szolgálnak arra, hogy Dorffmaister jelentősebb vidéki feladatai mellett egyúttal a környező falvak, kisebb települések és családok számára is szívesen festegetett. Portréfestészetéről igen keveset tudunk, pedig bizonyára – főleg a tehetősebb rétegek számára – ebben a műfajban is tevékenykedett. Ezért a kutatás további folyamatában a főútvonalaktól távolabb eső kastélyok, kápolnák vizsgálata hozhat még jelentős eredményt.

SIKLÓS

A siklói várkápolna belseje hazánk egyik legszebb gótikus térképze. Állítólag itt volt az a Dorffmaister-festmény, amely I. (Oroszlánszívű) Richard fogságának állított emléket. [84] A képre ma már azok az idősebb emberek sem emlékeznek, akik a várban azelőtt gyakran megfordultak. A festmény az első világháború alatt,

vagy a szerb megszállás idején tűnhetett el. Egyesek mégis tudni vélik, hogy a húszas években a kápolnából a siklósi ferencesekhez szállítottak és ott helyezték el egy igen értékes festményt. A rend feloszlatása után ez a kép eltűnt, amelyről nem sikerült megtudni, hogy azonos volt-e az említett Dorffmaister-képpel. A várkápolna egykori festményének címén kívül nem maradt más számunkra.

Dorffmaisternek tulajdonított festmények

A jelzés nélküli művek szerzőinek meghatározásában megfelelő óvatossággal kell eljárunk. Napjainkban is előfordul, hogy XVIII. századi ismeretlen szerzők műveit Mauthertschnek tulajdonítják, vagy sok esetben indokolatlanul Dorffmaister ecsetjével hoznak kapcsolatba más festőktől származó alkotásokat. Már Éber László is megállapította: Dorffmaister neve „gyűjtőnév, mivel tőle teljesen idegen műveket is illetnek”. [85] Az írásos adatok ellenére néhány baranyai festményt is el kell vonatkoztatnunk Dorffmaistertől.

A mecseknádasdi plébániatemplom három kvalitatív oltárképét a közhiedelem Dorffmaister István munkáinak tartja. A Historia Domus egy későbbi bejegyzése ugyancsak erről tanúskodik. A bejegyzést eszközölő még azt is tudni véli, hogy a képeket Dorffmaister Rómában festette. Főként ez utóbbi állítás keltette fel a gyanút az adat hitelességével kapcsolatban. Tudomásunk szerint Dorffmaister sohasem festett Rómában, de a stíluselmző vizsgálat sem támasztja alá a mester szerzőségét. A mecseknádasdi képek szerzőjének felderítésében a zombai (Tolna m.) plébániatemplom festményei nyújtottak segítséget: a mellékoltárok képei témájukban, stílusukban, színharmóniájuk hatásában és néhány részletükben is a mecseknádasdi mellékoltárképekkel azonosak, míg a főoltárkép a mohácsi vő ferences templom főoltárképének tökéletes mása. [86]

Mohácson az egykori ferences templom festménye koronafelajánlást ábrázol. Állítólag „Dorffmaister műve, melyet 1772-ben Klimó püspök hozott le Bécsből és ajándékozott a templomnak...” [87] A kép azonban — véleményünk szerint — rajzi sajátosságai és festői stílusa alapján nem illeszthető Dorffmaisternek a hetvenes években készült művei sorába. Sokkal inkább hasonlítható a mecseknádasdi és zombai festményekhez, amelyeknek arckarakterei a mohácsi képen nagy hasonlósággal ismétlődnek. A kompozíció részleteiben is teljesen azonos a zombai főoltárképpel, amely viszont Baumgartner János munkája. [88] A képszerkezet és a részletek ily alapossággal történő ismétlése csak azonos vázlat, vagy másolás útján lehetséges. Nem valószínű, hogy a tehetségére büszke Dorffmaister még Baumgartner életében (meghalt 1773-ban) a pécsi kapucinus szerzetes vázlatát használta, de szinte kizárt, hogy zombai képét másolta volna. A képnek 1772-ből Bécsből való származtatása is inkább Baumgartner szerzőségét látszik igazolni, minthogy Dorffmaister 1762-től Sopronban lakott és ez-

alatt lakóhelyén kívül főleg a Dunántúl falvaiban, városaiban tartózkodott. [89] A fentiek alapján tehát a mecseknádasdi festményeket és a mohácsi Szent István-képet el kell határolnunk Dorffmaister műveitől, mert e képek — a jelek szerint — Pater Norbert, azaz Baumgartner Jánosnak az 1770-es évek elejéről származó művei.

Dorffmaister baranyai festményeinek a művészi teljesítmény szempontjából történő értékelése során megállapíthatjuk, hogy a megyében a mester munkásságát különböző színvonalú termékei képviselik. A kevésbé sikeres kompozíciói mellett a szigetvári kupolafreskó nemcsak Baranya megyének, de a XVIII. századi magyar freskófestészetnek is kiemelkedő alkotása. Dorffmaister egész munkássága során — a kor változó igényeinek, szellemének megfelelően — világi ábrázolásaival szemben egyházi témái nagyobb számban jelentkeztek. A nyolcvanas évektől a felvilágosodás fokozatos eszméi érvényesülése a megrendelők nemzeti érzelmű törekvéseinek hangsúlyozását, és ennek kapcsán a világi tartalmú művek térhódítását eredményezte Dorffmaister művészetében. Baranyai művei a nyolcvanas évek termékei, amelyek őriznek még a barokk hagyományokból, de a kompozíciók összhatását már a klasszicizmusra jellemző irányelvek határozzák meg.

Baranyát földrajzi helyzete gátolta olyan élénk művészi gyakorlat kifejlődésében, mint amellyel Pozsony, Sopron, Győr vagy Buda rendelkezett. E városok Bécs közelségének termékenyítő hatását mutatják: számos jelentősebb helyi, illetve külföldi mesternek adtak otthont, megélhetést. A XVIII. században a pécsi egyházmegye is foglalkoztatott több ismert festőt, de jelentőségükben nem múlják felül Dorffmaister művészetét.

UTÓSZÓ

Az ember sok egyéniséggel találkozik élete folyamán. E találkozások közül csak kevés válik felejthetatlenné, még kevesebb fejlődik bensőséges kapcsolattá. Nem a véletlen oktalanságának köszönhető, hogy Csatkai Endrével, a művészettörténeti tudományok kandidátusával 1957 nyarán kötődött ismeretségem mély tisztelettől övezett és számomra igen kitüntető nemes barátsággá fejlődött: nemcsak tudós, hanem elsősorban ember is akart és tudott lenni. Szavai közvetlenségéből, kedves és finom humorából, a tudományt szolgáló írásaiból is mindenekelőtt a nemes egyszerűség és az emberség hangja szólt. A melegszívű atya és kiváló tanár bátorított, hogy kutassam Dorffmaister életművének nyomait Baranyában, egyben figyelmeztetett a tevékenység fontos és felelősségteljes voltára.

Sajnos, ma már nélkülözniünk kell mindenkor hasznos tanácsait, iránymutató támogatását. A 175 évvel ezelőtt elhunyt Dorffmaister Istvánnal immár együtt alusszák örök álmukat a soproni földben, melyhez tevékeny életük során oly nagyon ragaszkodtak, s melynek hírnevét halálukban is egyre öregbítik.

Idézzé Endre bácsi emlékét e szerény munkám, amely az ő buzdítása nyomán válhatott valósággá.

Boros László

JEGYZET

- 1 Ruzsás Lajos: A pécsi ipar a feudalizmus végén (1686–1848). Pécs, 1956.
- 2 ifj. Entz Géza: Klimó György pécsi püspök kulturális tevékenysége. Pécs.
- 3 Czínke Ferenc (Pényeslitke, 1761. szept. 2. — Buda, 1835. júl. 13.) 1785–89-ig Pécsen, majd Szombathelyen és Sopronban tanár. A pesti egyetemre 1809-ben kapott kinevezést, ahol 1830-ig működött. Művei közül: „A magyar nyelv dicsérete egy ódában” (Pécs, 1789.) Irodalom: Brisits Frigyes, Czínke Ferenc egyetemi tanári kinevezésének története. (Irodalomtörténet XXXIII. 1. Bp. 1944.) Harcos Ottó szíves közlése.
- 4 Csatkai Endre: Aki megverselte a hegyfalusi Dorfmeister freskókat. Sopron vármegye 1923. IV. 1.
- 5 Éber László: Magyarországi Műemlékei III. 1913. 200.
- 6 Mihályi Ernő: Dorfmeister és a barokk képzés Sopronban. 1916.
- 7 Csatkai Endre: Adalékok a soproni barokk festészetéhez. Soproni Szemle, XXII. 1968. 3. 253.

- 8 Uo. 255.
- 9 Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században. Bp. 1955. 103.
- 10 Például Vajszlón: Stepha. Dorffmaister inve. et pinxit Ex Cesa. Reg. Viennae. 1787. Soprony; Kemenesmihályfán: Stephan Dorffmaister Vien Acad. MDCCCLXXXV; Ötvösön: Stepha. Dorffmaister pinxit Ex. Caesa. Reg. Vien. Accad. Ano 1791. Soprony. Nevét sokan Dorfmeisternek írják. A festő azonban leveleit, jelzett munkáit ritkán Dorfmeister (Cseldömölök, 1767), Dorffmaister (Szigetvár, 1781), de csaknem minden esetben — mint végrendeletét is — Dorffmaister alakban írta alá.
- 11 Fábrián Mária: Dorffmaister István művészi munkássága a szombathelyi egyházmegyében. Vasi Szemle, 1936. 3. 25.
- 12 Csatkai Endre szíves közlése alapján.
- 13 Csatkai i. m. 256.
- 14 Uo.
- 15 Uo.
- 16 Uo. 260.

17 Boros László: Dorffmaister Somogyban. Somogy megyei levéltár évk. Kaposvár, 1974.

18 Fábán i. m. 4.

19 Szőnyi Ottó: A pécsi székesegyház leírása az 1882. évi átépítés előtti állapotában. Pécs—Baranya megyei Múzeum Egylet Értesítője, 1916. 88.

20 Csatkai i. m. 258.

21 Boros i. m.

22 Kapossy János: A szombathelyi székesegyház és mennyezet-kepei. 1922.

23 Az eredeti német nyelvű végrendelet a soproni levéltárban. A végrendelet szövegét közli: Éber i. m. 202—203. Hú fordítását itt adom:

A teljes Szentháromság, az Atya, Fiú és Szentlélek nevében, amen! St. Dorffmaister akadémius festő, beteg testtel, de — Istennek hála! — egészséges szellemmel, halandóságának tudatában, jelenlegi vagyonáról az alulírt fölkért tanúk előtt végső akaratát rögzíti. — Először: Szeretné, ha Jézus Krisztus drága vérén megváltott lelke mennyei atyjának kegyelmes kezeibe, teste azonban a jelenlegi keresztény katolikus szokás szerint minden pompa nélkül a földre jutna. Másodszor: A városi kórháznak 3, a szegényháznak 2 gulden adományoz. — Harmadszor: Miután a végrendelező kinnlevőségekből (aktive Schulden), bútorokból és műalkotásokból álló vagyonát korábbi felesége, szül. Katharina Gilligin gondosságának és jó gazdálkodásának köszönheti, és gyermekei — Andreas és Stefan Dorffmaister kivételével — mind kielégítettek, de mivel a végrendelezőnek adósságai is vannak, és fentnevezett felesége egyebeket is hozott a háztartásba; figyelembe véve a fentieket mindezekből idősebb fiának Stefanak 30, a fiatalabbnak, Andreasnak azonban 50 gulden mint atyai örökséget — de készpénz hiányában műbesszűk által lelkiismeretesen fölbecsült műalkotások formájában hagyományoz. A megmaradt vagyon — negyedszer: fentnevezett feleségére mint örököse száll, bírósági zárlat és leltár nélkül, akit felhatalmaz, hogy minden hihető adósságát, legátusokat, orvosi és temetési költségeit fedezze. Végül felhatalmazza a két tanút két-két azaz négy gulden fölvételére. Így történt Odenburgban 1797. május 17-én. Ez az utolsó akaratom. St. Dorffmaister (m. p.) akadémiái festő.

24 Nyilvántartásunkban szereplő műveinek számszerű megoszlása a következő: Eddig 132 freskót (e szám nem foglalja magába a 17 önálló oltárarchitektúra-festést, valamint 38 grisaille-kompozícióját sem), 13 székelt és 182 olajfestményt tudunk hitelesen téma, hely és nagyrészt évszám szerint megjelölni. Megsemmisült, eltűnt kb. 31 kompozíció. Freskóegyütteseit 17, olajképeit 51 esetben jelezte.

25 Ambrózy György: A magyar csatakép. Bp. 1940. 110.

26 Garas i. m. 113.

27 Pl.: Göröcsöny, Levétel a keresztről.

28 Fábán i. m. 7.

29 Uo. 20.

30 Csatkai i. m. 259.

31 Fábán i. m.

32 Pécsi káptalani levéltár, káptalani jegyzőkönyvek 1786. júl. 9. 2. Petrovich Ede szíves közreműködésével.

33 Csatkai Endre szíves közlése.

34 Szőnyi i. m.

35 Heinrich Wölfflin: Művészettörténeti alapfogalmak. Bp. 1969. 47. kép.

36 Hauptmann-Hal: Szigetvári Kalauz 1925.

37 Csatkai i. m. 261.

38 Uo.

39 Uo.

40 Danielik Emlékkönyv 1852. II. 412.

41 Az északi oldalon: soLIManI zrInIqVe
fatIs sVbDIta

(Szolimán és Zrínyi halála kapcsán elveszett, 1566.)

Déli tábla: sVbLIvna hIs pLIanXIit

(A kronosztikonban jelzett 122 évig nyögött a félhold alatt.)

Keleti oldal: reVINdICata faMe jVre

VeterI eXVIItaVerat

(Éhség által ősi jogon visszanyerve örvendezett. 1688.)

A nyugati oldalon: hoDIe pICtVrIs eXornata

oVans seCVILVM serVat,

(Ma festményekkel ékesítve ujjongva századfordulót ünnepel. 1788.)

(Hauptmann-Hal i. m. 31.)

42 Ambrózy i. m. 110.

43 A kép szegélyén a kopott felületeket Haraszi Pál festőművész javította. A festményt tisztította és konzerválta Tarai Teri restaurátor.

44 A képet lásd: Rados Jenő, Magyar oltárok. Bp. 1938.

45 Garas Klára: Ismeretlen Maulbertsch-oltárképek Magyarországon. Művészettörténeti Értesítő, 1957. VI. évf. 2—3. 124. — Maulbertsch győri assumptiójának leírása akár a vajszlói oltárkép ismertetése is lehetne.

46 Pényes Elek: Magyarország Geographiai Szótára. Pesten, 1851. I. 56.

47 Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. Bp. 1959. 106.

48 A bejárat előterében török lábmosó kőedény áll, amely a legegyszerűbb és legszebb példány Baranyában. A bejáratától balra faragott oratóriumpadot látunk, amely — akár a siklósi — Benyovszky gr. munkája. A két mellékoltárt bajor faragóművész készítette. A pécsi székesegyház barokk berendezéséből származik két Atzker-festmény. A főoltárkép Graits alkotása 1880-ból. Egy flamand festő képe, valamint a székesegyház egykori Péter és Pál szobra is itt nyert elhelyezést. Legpatinásabb a későreneszánsz Madonna-kép, amely egy felső-olaszországi falu — Re — templomának falképéről készült korabeli másolat. Irodalom: Molnár József, Oszmán-török mosdómedencék Magyarországon. Művt. Ért. 1957. VI. 2—3. — A Madonna-kép történetét Molnár József göröcsönyi plébános dolgozta fel (Kézirat).

49 Molnár József szíves közlése, valamint Genthon i. m. 106.

50 Molnár József adata.

51 Genthon i. m. 289.

52 Sásdi járási ügyesség irattára, B. 10. 342/1966.

53 Fábán i. m. 30.

54 Borromei Szent Károly milánói püspök a szegények, így a koldulórendi dominikánusoknak is pártfogója volt. Szentté avatása után a domonkosok a rend patrónus-szentjévé nyilvánították.

55 Németh Béla: A pécsi dominikánus ház története. Pécs, 1903. 45.

56 A mágocsi és a sásdi képekkel kapcsolatos téves adatok (Genthon 1951. 116., 131.) kiigazításra szorulnak. A valóságban Mágocson a következő festményeket találjuk: Visitatio, Bachmayer 1779 (főoltár), Nep. Szent János. Jelzés: „1805 Bachmayer Mahler”, Krisztus a kereszten, jelzés: „M. A. Bachmayer 1779”, Mária oktatása, jelzett: Dominik Schentz. Mágocson tehát nincs Dorffmaister-kép. A sásdi főoltárképet Genthon (1951. i. m. 131.) a siklósi volt ferencesek főoltárképével téveszti össze.

57 Németh i. m. 45.

58 Historia Domus.

59 A dominikánus templom és kolostor 1726-ban megkezdett építkezését Nesselrode püspök még ez év május havában leállította. Hosszú pereskedés következett, amelyet a domonkosok végül megnyertek. Az építkezés folytatásáról nyújt tájékoztatást a főoltárkép keretének hátsó oldalán ma is olvasható felírás: „R. P. Georgius Poppin Vicarius Anno ... 1771. primum lapidem posuit ipse anno 1771. benedixit ... Emer. Christovics Mag. O. P. G. i. g. D. P. H. (Hrol) G. P. D. Haas P. hrot P. Lud. Junger P. Pa. Laczko-czi P. Aug. Hoffer P. ...” A „primum lapidem posuit” csak úgy értelmezhető, hogy Poppin volt az, aki a templom már meglevő alapjain az építkezés folytatását szorgalmazta. A templomot a domonkosok e derék vicariusra fel is építtette. Irodalom: Várady Ferenc, Baranya múltja és jelenje. Pécs, 1897. II. 544. o., Brüstle József, Rencsio. Pécs, 1874. I. 295., Németh i. m. 46.

60 Várady i. m. 617. Historia Domus.

61 Historia Domus 5. A fából épült régi templom tűzvész áldozata lett. A plébánia 1722-től önálló, anyakönyvét 1725-től vezetik. A bejegyzés szerint az első telepesek 1732-ben Fulda községből jöttek (földerek). A kolbászhusnak vastagbélbe töltését ők hozták divatba. Innen az elnevezés: stiftfulder (fuldai csizma). Patton János plébános szíves közlése.

62 A Historia Domus szerint 1851-ben, majd 1907-ben felújították a képeket. Az utóbbi alkalommal Wagner nevű festő dolgozott a templomban.

63 „Felújított 1851-ben Boros N. J. által főtisztelendő Finta János plébános úr idejében. II-or Felújított 1907-ben Bethlenfalvy Fay Ferenc által. Főtisztelendő dr. Frey János esp úr idejében.”

64 Ambrózy i. m. 70.

65 Uo. 90.

66 Galavics Géza: Program és műalkotás a XVIII. század végén. Bp. 1971. 16.

67 Dorffmaister szentgotthárdi, mohácsi, szigetvári csatajeleneteiben a következő alakok mind megtalálhatók, de kivétel nélkül tükörképi átfordításban jelentkeznek: 1. HRM mester Pápa 1597-i visszafoglalását ábrázoló képén a fehér ló. 2. A Tata visszavételét, valamint Buda 1602-i ostromát megjelenítő festményen egyaránt szerepel egy-egy azonos helyzetű és mozdulatú, elfordított fejű ló. 3. A budai ostromkép előterében ágaskodó fehér ló. 4. Kanizsa 1601-i ostromát idéző képen a halott török katona. Az előbbi lovak nyergében ülő lovasok — mivel egykorú metszetek alapján készültek — még merevek, ezért Dorffmaister a csataképein HRM mestertől kölcsönzött lovakra a kor igényeinek, divatjának megfelelő katonákat ültetett.

68 Péteri Takáts József sokáig volt Festetics György, László nevű fiának nevelője; később Téten élt és ott halt meg 1821-ben. A Kazinczy ellen fellépő írócsoporthoz egyik mozgatója volt. Életrajzának keretében naplóját Takáts Sándor adta ki (Péteri Takáts József, Bp. 1890.). Naplódíszet a 60. lapon.

69 A II. Lajost ábrázoló festmény a pécsi püspöki levéltárban van.

70 Kresznerics Ferenc 1832-ben halt meg. Útleírása a Tudományos Gyűjtemény 1832-es évfolyamában a nyolcadik kötet 20. lapján olvasható.

71 Kazinczy Ferenc Levelezése. Kiadta Váczy János. IV. köt.

355. A szóban forgó Dorffmaister István, aki Csehyt festette, apja,

az ismert festő halála után is Sopronban lakott és a Dél-Dunántúlon is működött. Meghalt 1807-ben.

72 Tudományos Gyűjtemény, 1833. IX. köt. E régebbi adatokra Csatkai Endre volt szíves figyelmeztetni.

73 Varady i. m. 672.

74 Éber László: A szigetvári plébániatemplom kupolafestményei. Magyarország Műemlékei III. 1913. 219.

75 Uo.

76 Mihályi i. m. 43.

77 Boros László: Dorfmeister állítólagos mohácsi képei. Soproni Szemle, 1961. 3. 258.

78 A képet özli Fábán i. m. 15.

79 Az 1687-es csatát ábrázoló kép jobb oldalán 90 cm magasságban és 80 cm szélességben barbár beavatkozás nyomai láthatók. Ezen a helyen egykor ajtónyílást vágtak a képen keresztül. A jobb oldali függőleges mentén nem vágták el, csupán kihajtották a vásznat. A szakszerűtlen helyreállítás nyoma zavar a látvány élvezetében. A rongált felület alatt a vakkerethez illesztve a függőleges merevítő léchez rögzített 110 × 100 cm-es deszkaalátét biztosítja a vásznat.

80 Igmándy Hegyessy Géza: Domolos-pusztá múltjából. Baranyai Művelődés 1969. X. 130.

81 Uo.

82 Igmándy Hegyessy Géza szíves közlése.

83 Pl.: „XII. Statio. Az Ártotlan Jesus A Kit Meg Feszítettet Iatrok Között Mint Leg Nagyobb Bűnös Kőzében, a Magas Keresztre Fölemeltetett Tisztulást Nyerhetni.”

84 Danielik emlékkönyv II. 412., Szombathelyi Újság 1897. 16. sz.

85 Éber i. m.

86 A mecseknádasdi főoltár Szent György-képe a mosonszentmiklósi (Lébénymiklós) oltárképekkel megegyező részleteket, szoros rokonságot mutat.

87 Szentkirályi István: A pécsi városi múzeum 1913. évi fejlődéséről és állapotáról szóló jelentés. Pécs—Baranya megyei Múzeum Egylet Értesítője VII. 1914., Pécs—Baranyai Ismertető 1934.

88 Jobaházy Dóry Ádám 1828. aug. 10-én kelt, Szepeessy pécsi püspökhöz intézett leveléből: „Édes Anyámnak az volt igyekezete és szándéka, hogy ottan oltárt csináltasson és azon a B. szűz fájdalmas képét, mely most a templomban a sekrestye fölött vagyon fölfüggesztve — melyet ajándékba kapott a Pater Norbert kapucinus bécsi híres udvari pictortul, midőn a zombai templomban levő oltárokon levő képeket föstené — oda helyeztesse... Az itt említett P. Norbert bécsi kapucinus családi nevén Baumgartner János bécsi akadémiai festő volt...” Dóry Ferenc az Ol., egykori igazgatójának adata a Historia Domusból. A levélben említett Fájdalmas Szűz képe jelenleg is a zombai templomban van.

89 Csatkai i. m. 256.

A mohácsi csatavesztést követő polgárháború, a megismétlődő és pusztító török hadjáratok évtizedeiben a XVI. századi Magyarországon megtorpant a Mátyás király korában megindult és a Jagellók uralkodása idején kitereljesedő reneszánsz építészet. Az építkezés azonban ezekben az évtizedekben sem szünetelt, még a töröktől veszélyeztetett területeken sem. Érthető módon a hadiépítészet indult soha nem látott fejlődésnek. A XVI. század második felétől a megmaradt országrészek gazdasági megerősödésével új erővel indult meg az építkezés. A későreneszánsz ekkor kibontakozó építésze a töröktől meg nem szállt ország településeinek arculatát száz év alatt teljesen átforgatta. A falvak, a városok és különösképpen a hegycsúcsokon ülő várak sok részletet őriztek meg középkori formáikból, a XVII. század közepén — a barokk megjelenésének idején — a Dunántúl, a Felvidék és Erdély építészeti képében, templomai kivételével mégis reneszánsz jellegű. Ebben a reneszánsz képben az átépített várak és városi polgárházak meg az újonnan épített erősségek mellett előkelő helyet foglal el az a több száz kastély, amely a XVI–XVII. századi magyar királyság és az erdélyi fejedelemség területét beszötte.

Az utóbbi évtizedek régészeti, művészettörténeti és műemléki kutatómunkája nemcsak a Mátyás- és a Jagello-kori, hanem a XVI–XVII. század későreneszánsz művészetének is újabb és újabb, meglepő eredményeit tárta fel. Az eredmények hatására fellendült a reneszánsz-kutatás, s ezen belül önálló témává nőtt a kastélyépítés történetének vizsgálata. Cikkek, tanulmányok, önálló kötetek jelentek meg romániai, szlovákiai és hazai szerzők tollából, kastélyokat dolgoztak fel monografikus igényű részletességgel, és az összefoglalás igényével tárták a szakmai és az érdeklődő közönség elé az udvarházak és kastélyok építészetét.[1]

„A Magyarországi Művészet Története” legújabbban megjelent, átdolgozott kiadása is sokkal bőségebb anyag ismertetésével tárgyalja a reneszánsz építészetet, ezen belül a kastélyok építését. Az utóbbiról így ír benne a kort és művészetét legjobban ismerő Balogh Jolán: „De nemcsak új formák, hanem új épülettípusok is meghonosodtak (ti. a 16. század második felében). A vár-építkezésekkel kapcsolatban felsőolasz hatásra feltűnik a négyszögletes alaprajzú, árkádos udvarú kastély típusa. Ilyen volt az elpusztult kanizsai várkastély . . . Alaprajza teljesen olyan, mint az olasz reneszánsz palotáké.

A fejlődés későbbi szakaszában új kastélytípus alakult ki: a négyszögletes épülettömb sarokéleihez élben csatlakozó sarokbástyákat építettek. . . . A Dunántúlon ennek az új várkastély-típusnak érdekes példája Egervár . . .”[2] „A dunántúli későreneszánsz épületek szerkezeti-formai eredetét vizsgálva határozottan és világosan jelentkezik az olasz hatás . . . a négyszögletes sarokbástyákkal ékesített várkastélyaink — mint Egervár és Keresztúr — alaprajzilag a legközvetlenebbül kapcsolódnak a hasonló olasz tervrajzokhoz. . . . Viszont a körmendi várkastély négy kerek bástya alaprajza sokkal inkább a német—osztrák típusokhoz igazodik.”[3] A Felvidék művészetével kapcsolatban így folytatja: „A hegyeken épült várakkal ellentétben . . . a völgyek várai, kas-

télyai művészi alaprajzok szerint épülhettek, jobbra a négysarokbástyás rendszer szerint. Erdélyben és a Dunántúlon az olasz négyszögletes bástyákat kedvelték, a Felvidéken azonban ezek ritkábbak . . . Gyakoriak viszont a kerek sarokbástyák . . . részben középkori hagyományok, részben újabb német hatás alatt, jöllehet a szabályos négyszög alaprajzú, kerek sarokbástyás vártípus is az olasz hadiépítészetből ered . . .”[4] — s később: „A fejlődés vonalába beletartoznak a nagy épületkomplexumok mellett a kisebb kastélyok, a kúriák, a középnemesség otthonai, amelyek külön szint, külön formát, külön épülettípusokat jelentenek . . .”[5]

A kastély ezek szerint tehát az új, a reneszánsz életforma igényére kialakuló új épülettípus. Kialakulásának, elterjedésének ideje a XVI. század második és a XVII. század első fele. Az idézett műből úgy tűnik, a kastély és a kúria, a főnemesség és a középnemesség vidéki lakóhelyeként ekkor jelenik meg új épülettípusként hazai világi építészetünkben. Látszólag ezt támasztja alá a kötet gótikus művészetről szóló része is, ahol sem kastélyépítésről, sem nemesi udvarházzal nem olvashatunk. A téma részletkutatása éppen az utóbbi években rögzítette azt a tényt, hogy a magyarországi reneszánsz kastély- és udvarház-építésnek van középkori előzménye.[6] *A reneszánsz építészettel foglalkozó és egyre bővülő szakirodalmunkból azonban az eddigi kísérlet ellenére sem világos, hogy mi is volt ez a középkori előzmény, és hogyan hatott a reneszánsz kastélyépítés alakulására.*[7] A kutatásból rendelkezésünkre álló hatalmas adatanyag azt bizonyítja, hogy többször feltárt, látszólagos akadályai ellenére megrajzolható és számba vehető a magyarországi kastélyépítés kialakulása, annak sokrétű és rendkívül színes korszaka.

A kutatás első és legtöbbször emlegetett akadályai a váltakozó szóhasználat. XVI–XVII. századi forrásaink: a latin nyelvű oklevelek, latin és magyar összeírások, leltárak, levelek váltakozva nevezik ugyanazt az épületet kőháznak, udvarháznak, kastélynak, kastély módra épített háznak. Latinul domus, curia, curia nobilitaris, castellum, fortalitium, sőt összetett elnevezéssel curia nobilitaris — vagy domus — per formam, in formam, in modum castri, castelli, fortalitii a nevük. Az elnevezések építészeti értelmezése, a nevek mögött rejlő épületek, épületformák meghatározása nemcsak azért nehéz, mert ugyanarra az épületre váltakozva használták az elnevezések változatait, hanem azért is, mert reneszánsz kastélyaink alaprajzi és formai megjelenése több-kevesebb kivétellel feltáratlan. Nem tudhatjuk tehát, hogy a különböző elnevezéssel vajon egymástól eltérő, különböző épülettípusokat jelöltek, vagy ha ugyanazt, akkor miért tették.

A szóhasználat bizonytalanságából eredő nehézségeket bizonyítják a téma már idézett szerzői. „. . . sem a külső, sem a terjedeleme, sem a szóhasználat nem határozza meg bizonyosan a XV–XVII. századi kastélyt vagy udvarházat. . . . igen nehezíti a helyzetet a váltakozó szóhasználat, mely ugyanazt az épületet hol kőháznak, hol udvarháznak, hol kastélynak nevezi. Maguk az összeírók (ti. a 16–17. századi leltárak készítői) sem voltak mindig tisztában azzal, hogy hol a határ az udvar-

ház és a kastély között.”[8] írja H. Takács Marianna. B. Nagy Margit így ír: „... az urbáriumokat és inventáriumokat tanulmányozó kutató a forrás természetéből következően a dolgokat az összeíró szemével látja, s ez a körülmény az adatok felhasználásakor bizonyos kritikai álláspont kialakítását kívánja meg. ... Az első ilyen óvatossággal kezelendő kérdés a kastély és udvarház megnevezéssel vetődik fel.”[9] Az egyértelműen használt vár szavunk mellett a kastély és az udvarház szó használata nem következetes... Amnyi azonban bizonyos, hogy kastély névvel mindig a jelesebb épületeket tisztelték meg. ... Soha nem történt meg, hogy sövényből font vagy boronából rótt udvarházat, bármilyen nagy jelentősége lett légyen is... kastélynak nevezték volna. A kastély fogalmához szorosan hozzátartozott a szép környezet, a bástyás fallal körülvett udvarok rendszere, a körülötte húzódó vízarok, tehát a várépítészettől örökölt védelmi berendezéseknek az épületen kívüli gyűrűje is.”[10]

Az idézetek nyomán látható, hogy a problémák a szóhasználatlallal kezdődnek. Kastély szavunk nyelvészeti kutatásának eredményei ismertek,[11] úgy látszik azonban, hogy mégsem egészen tiszta, mit is neveztek kastélynak a XVI–XVII. században. Nem egyértelmű, hogy a kastély szó ugyanazt az építészeti fogalmat, ugyanazt az épületformát jelentette a hazai későreneszánsz korának embere számára, mint amit ma mondunk.

A téma kutatását a szóhasználat tisztázásával kell kezdenünk. Meg kell vizsgálnunk az írott forrásokat és lehetőleg szét kell választanunk az elnevezésben valóban megtalálható különbségeket. Csak ezután következhet az írott források szóhasználatának építészeti értelmezése és a talált épületfajták vizsgálata, meghatározása és szétválasztása. Ennek érdekében azonban mindenképp előtt azt kell megneznünk, hogy a szóhasználat és vele együtt a reneszánsz kastélyépítés milyen középkori előzményekkel rendelkezett.

A következőkben az eddigi kutatás eredményeiből kiindulva és annak adataira támaszkodva igyekszünk olyan gondolatokat felvetni, s ha lehet, tisztázni, amelyek nyomán a reneszánsz kastélyépítés kezdeteinek történetéről vallott ismereteink bővíthetnek.

A XVI–XVII. SZÁZADI ELNEVEZÉS, A SZÓHASZNÁLAT

Mai fogalmaink szerint kastélynak az egykori főnemesség, vidéki, parkos környezetben épített, nagyszabású, összetett alaprajzú és változatos, festői tömeghatású lakóépületet nevezzük. Ennek a fogalomnak a barokk kastély a megfelelője.[12] A reneszánsz kastély azonban, az eddig idézett összefoglaló és részkutatásból láthatóan, nem azonos a barokk korban kialakult kastély megjelölésével. Talán ezért használjuk elnevezésére előszeretettel a várkastély szót, amely jobban simul a szinte mindig erődtített reneszánsz kastélyhoz. Ez a kifejezés azonban újkori, a XVI–XVII. században nem ismerték.[13] A szóhasználatban, az elnevezés megfogalmazásában található nehézség elsősorban tehát önnét származik, hogy mai, de barokk korban kialakult fogalmainkat igyekszünk visszavetíteni a három-négyszáz évvel ezelőtti állapotokra anélkül, hogy megvizsgálánánk, milyen építészeti tartalmat és formát fedett egykor a ma használt kifejezés.

A XVII. század második feléből ránk maradt sok összeírásban és levélben találkoztunk a kastély szó mai formájával. Az Abaúj megyei Hilyórol 1684-ben így ír: „Vagion ezen Faluban egy Négy Szegletű Kastély...”[14] vagy 1682-ben: „Garany (Zemplén m.) mellett vagyon egy kastély”.[15] Az erdélyi Gerenden 1653-ban (Torda m.): „Kastélyban mennek be...”[16] Az ugyancsak Abaúj megyei Encsen „Wagion egy Kastely melj körniös körül tapastos Palankkal keritet...” (1671).[17] – 1663-ban Batthyány Borbála tisztartója „a Rakicsáni kastélyból” (Vas m.) keltezi levélét.[18] Ugyanő a következő évben írja, hogy a török által fel-

égetett „Az Grichy Kastelyt ha meg köll épitetni, arra is feles költségh megyen...”[19] 1662-ben Nádasdy Ferenc „az my Szeplaky kastelyunkat” adta zálogba.[20]

Az idézett erdélyi, felvidéki és dunántúli adatokhoz nézzük most a száz évvel korábbi szóhasználatot. Takaró Mihály tihanyi kapitány 1557-ben jelentette Nádasdy Tamásnak, hogy a minap embereivel átment a Balatonon „Sagwarra egy kastelyra”, amit megostromolt és bevett.[21] 1588-ban Nádasdy Ferencnek írták, hogy „Az hidvegy kastely” előtt állandóan lesben áll a török.[22] 1561-ben Gyuláról írta Kerecsény László Nádasdy nádornak: „... az terek ... im keth kastelth chynalnak, egiket Temerkent, ez imar kez, masikat Chongradon, ...”[23] Sterenovith Mátyás jenői kapitány hasonlóan jelentett 1558-ból: „Vilagos war közöth es Pankotha wara közöth fel merföldön czynalnak az thörökök egy kasthel Syryben, mostan Janos hazan keztek czynalni.”[24] és ugyanebben az esztendőben Gersei Pethő János ezt írja Kassáról: „... az Thyzan thwl is ket Castelt kezthek az mas partok chynaltany, ...”[25]

Az idézetekből úgy tűnik, hogy az egymást követő két század nem azonos fogalmat jelölt a kastély, kastely szóval, amint azt a későbbiekben részletesen is bizonyítjuk. „Kastély” szavunk tehát a XVII. században mai alakjában, a XVI. században azonban még „Castel”, „kasthel” formában szerepel, bár a század végén használták a későbbi „kastely”-t is. Ezeket a formákat rögzíti a nyelvtudomány a „Magyar oklevél-szótár”-ban[26] és „A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára”-ban.[27] Az előbbi csak a „kastell” alakot említi, az utóbbi azonban a XV. századi „Castel – kastel” mellett felsorakoztatja a XVI. századi szóformákat is: „1538: kastelyokrol...; 1560: kastelt..., 1585: Kastély...” A szó végső forrása szerinte a latin castellum, de nem egyenes átvételben, hanem az őfelnevet kastel és a középfelnemet kastel szóból származott a magyar nyelvbe. Jelenése – az etimológiai szótár szerint – kezdetűl fogva megerődtített főúri lak, a német Schloss és Kastell szavak megfelelője.[28]

A magyar kifejezésnek megfelelő latin szó, a „castellum”. Nemcsak a XVI–XVII. századi összeírásokban, oklevelekben és levelekben található bőségesen, de ott díszlik a reneszánsz kastélyok kapufeliratain is. Az utóbbiak közül a közismertebbek: a kistapolcsányi 1662-ből, az alsómcinsyei 1667-ből, a kisbuni 1617, illetve 1675-ből.

Az írott forrásokban aligha számba vehető mennyiségű castellumnak nevezett, reneszánsz kastélyt találunk. A dunántúli Zalabér,[29] Fonyód,[30] Marcali,[31] Szentlőrinc,[32] Endréd,[33] Görögál,[34] Kis- és Nagysitke,[35] Belatinc,[36] Bozsok,[37] Dénesfa,[38] Egervár,[39] Hédervár,[40] Muraszombat[41] és Sopronkeresztúr[42] éppúgy castellum, mint a felvidéki Sajóvamos,[43] Királyfalva,[44] Grizs,[45] Frigyesvágás (Fridman),[46] Garany,[47] Imreg,[48] Bocska,[49] Csetnek,[50] Deméte,[51] Felsőmcinsye,[52] Márkusfalva,[53] Monok,[54] Nagybicse,[55] vagy az erdélyi és partiumi Vásárosnamény,[56] Eszény,[57] Szilágycséh,[58] Csenger,[59] Enyicke,[60] Gernyeszeg.[61]

A magyar Castel, kastel, kastely, kastély és a latin castellum mellett reneszánsz kastélyaink további elnevezésével is találkozunk. Talán a leggyakoribb köztük a kastély, erősség vagy vár módjára épített vagy erősített ház, udvarház, kúria kifejezések magyar és latin változata.[62] A katonaköltő Vathay Ferenc az apja által megkezdett Sopron megyei nagyvági kastély építéséről így ír: „... kezdett zegin Elsőben Eppteny egy fa nagi Rend Borana hazatt, kőbe fekvé Castelj modra, ...”[63] Az 1582-es bazini és szentgyörgyi urbárium szerint ilyen volt Grueb kúriája is: „Curia ex lateribus habitationum duorum ordinum de novo extracta et saepimentis cum turriculis in modum Castelli et non alio diu circumsepta”.[64] A Ládonyi Demeter által az ugyancsak Sopron megyei Mihályiban 1560 körül épített kastély 1598-ban „curia nobilitaris in modum fortalitii erecta”.[65] 1596-ban a gácsi vár alatt „vagion egy curia nobilitaris per formam Castelli erecta...”.[66] 1598-ban pedig Forgách Simon végrendeletében szerepel

a hertneki „vár módjára nagy költséggel megépített kastély”.[67] 1630-ban Fehérgyarmaton írták össze „curiam nobilitarem in formam castelli erectam,” amelyről 1643-ban így emlékeztek meg: „Ezen Gyarmath oppidumbéli kastély formára építettett udvarház...”[68] A székesi vár alatt 1672-ben volt, „unum allodium ad formam castelli ex lapidibus extructum...”[69] A zempléni Bacsán 1681-ben „castellum unum per modum arcis extructum” állt.[70] éppúgy, mint az abaúji Mikóházán.[71] A Sáros megyei Deméten 1685-ben elhagyott kúriát találtak „ad formam castelli aedificata...”[72]

Ha mindehhez hozzátesszük, hogy 1673-ban az özszeirók kúriának írták a székesi Keresztfaluban Horváth Stansch Márk épületét, amelynek azonban kőből épített bástyája volt,[73] és hogy a zempléni Legenye kastélyát 1674-ben „Castellum sive curia lapidea” néven örökölték meg,[74] akkor a kutatónak valóban nehéz a szóhasználat nyomán kiismernie magát az adatok halmozatában. Hozzátehetjük még, hogy a közismert aranyosmeggyesi Lónyay-kastélyt forrásaink csekély kivétellel várnak, arx-nak írják, a külső megjelenésében ugyancsak kastély jellegű nyugat-magyarországi Kabolddal és az erdélyi Marosvéccsel együtt.[75]

A művészettörténeti irodalom által számon tartott reneszánsz kastélyok között viszont több olyat ismerünk, amelyet a XVI–XVII. században egyszerűen háznak neveztek. A már idézett Vathay Ferenc nagyvági kastélyát következetesen „Hazam”-nak mondja, pedig leírja, hogy „... mikoron latta uolna szegin Attiam hogi az fa romlando, es nem örökös uolna, Ugi kezdette zegin azon helen Teglabull Epettny az mostany Waghy Haszammatt fondomonthomabul wyonnan, mikor irtanak volna 1560, ...” és hogy a háznak „arokia” van és „Toronjak vannak” mellette,[76] tehát ismert várkastélyainkhoz hasonló volt. Osztróluka építésére 1641-ben szerződött Osztróluczky Menyhért, s a fennmaradt szerződés szövegében Arcz Ádám selmecbányai kőműves vállalta, hogy „Osztrólukán keőbeől hazat csinalog”[77]. Háznak említi hivatalos okiratokban castellumnak vagy erősség módjára épített nemesi kúriának minősülő mihályi otthonát Ládonyi Demeter is leveleiben,[78] ugyanúgy, ahogy azt Ányos Kristóf 1605-ben a zalabéri kastélyról [79] és 1616-ban Szatmár megye a két évvel előzőtt épített vásárosnaményi Lónyay-kastélyról írja.[80] Háznak vallja a lipitói Okolicsnó kastélyát a bejárata feletti tábla felirata éppúgy, mint az erdélyi Balázsfalvát,[81] és szentmiklósi házának építéséről írt 1589-ben Telegyi János, sőt ennek vallja 1593-ban kelt végrendeletében is, pedig később kastélynak említi.[82]

A reneszánsz kastélyok elnevezései között meg kell említenünk a „fortalitium” formát is. A szó erődtítést, erődtítményt jelent, és általában ebben az értelemben használták a XVI–XVII. században is.[83] Nádasdy Tamás nádor 1555-ben a Duna és a Dráva közötti véghelyeket felsorolva, a nagy várak (castra) és a kastélyok (castella) után tizenhárom fortalitiumot említ, s ezek mind olyan helyek, ahol más adatok szerint később magánkézben levő kastélyok álltak: (Ostfi-)Asszonyfalva, Sitke, (Zala-)Bér, Egervár, Kemend, Peleske, Kanizsa, Csurgo, Muraszombat, Rum, Hidvég, Kapuvár és Vasvár.[84] A reneszánsz kastélyépítéssel foglalkozó szakirodalom által tárgyalt „udvarházat” szándékosan hagyttam a felsorolás végére. Az elnevezés — úgy tűnik — a XVI. század második felétől használatos.[85] Magyarazatra nem szorul, kialakulásával és építészeti formájával pedig csak annyira kell foglalkoznunk, amennyiben hatással volt a reneszánsz kastélyépítésre.

A magyar „Castel, kastel, kastély” a „Castelj (kastel) módra épített ház” vagy udvarház a latin castellum, a „curia (domus) in modum — vagy — per formam castelli” mellett a XVI–XVII. századi kastélyaink leírásában megtalálhatjuk az egyszerű ház, az udvarház (domus, curia, curia nobilitaris), sőt az erősség, a fortalitium elnevezést is. Közülük a legelső, a magyar castel-kastel szó ismertetésénél említettük, hogy az etimológiai szótár XV. századi, tehát középkori használatáról is tud.

A reneszánsz kastélyok, a szóhasználat és az építészeti megjelenés közötti esetleges összefüggések vizsgálata előtt érdemes megnéznünk a középkori szóhasználatot és vele együtt azt is, hogy a középkori adatokban szereplő castel-kastel és latin megfelelője, a már akkor is használt castellum, milyen épületet jelentett a reneszánsz stílust megelőző időben.

KÖZÉPKORI SZÓHASZNÁLAT, KÖZÉPKORI CASTELLUM

Az etimológiai szótár idézett forrásai a XV. század közepéről származnak. A „kastel” az 1450 körüli Bécsi Kódexben, a „Castel” pedig Bács megyei helynévben fordul elő, amely 1263-ból származó, de 1466-ban és 1476-ban ártírt oklevélben szerepel.[86] További kutatás feladata lenne középkori magyar nyelvemlékeinkben a szó egyéb előfordulásainak felfedezése.

A XV. századi magyar kifejezés XVI–XVII. századi latin megfelelője: a „castellum”, a „castellum seu fortalitium” nem ritka korábbi okleveleinkben sem,[87] sőt a „curia ad modum castelli”, „curia ad modum castri”, „curia in modum castri”, a „fortalitium in modum castelli” szóhasználattal is találkozunk. 1405-ből származó átiratban találjuk IV. László király 1276-ban kiállított oklevélét, amelyben a Vasváron István bíró által emelt castellumot említi.[88] 1299-ben, amikor Örsi Mátyás felsőörsi kőpalotáját eladta Rátót-nembeli Miskének, kikötötték, hogy az épületet javítani lehet, de erődíteni nem (renovare posset, sed incastellare nullo modo).[89]

Az idézett két forrás mindenesetre azt bizonyítja, hogy a castellum és a vele kapcsolatos incastellare kifejezések természetesen a korábbi középkorban is ismertek voltak.

Sokkal többet mondanak azok a XIV. század végi, főleg azonban XV. századi források, amelyek a középkori castellumok bőséges hazai előfordulásáról tanúskodnak. Megemlíti, de a kutatás folyamán figyelmen kívül kell hagynunk, hogy több ismert középkori várunkat neveztek időnként castellumnak, így pl. Simontornyt 1345-ben,[90] Diósgyórt 1488–90 körül, az Al-Duna menti Haram és Keve várát 1490-ben.[91]

Macedóniai Miklós 1390-ben említett macedóniai castelluma[92] mögött éppúgy a XVI–XVII. századi castellumokhoz hasonló erődített nemesi lakóhelyet, tehát várkastélyt kereshetünk, mint a Szentiványiak 1399-ben helynév nélkül említett szlavóniai kastélya mögött,[93] ahonnan a környéken hatalmaskodtak. Ugyanilyen volt a Körös megyei Magyaricsén,[94] a Hont megyei Kováron[95] és a nyitrai Szerdahelyen[96] 1403-ban. Ilyen, megerősített castellum építésére adott engedélyt Zsigmond király 1400-ban a váradaiknak,[97] 1401-ben a bátonostori Töttösöknek,[98] 1402-ben Egervári Mihálynak[99] és 1403-ban Perényi Imrénnek.[100]

Ettől az időtől kezdve számtalan adat szól középkori castellumokról.[101] Némelyik leírja azok részleteit is, így a Pozsega megyei Gradistyan 1413-ban fából épített castellum állott, amelyet árok vett körül,[102] Széphegyen igen erős, fából emelt castellum volt a falun kívül 1424-ben,[103] a Somogy megyei Patán pedig 1431-ben olyan nemesi kúria volt, amelyet fából épített és fatoronyal erősített, árokkal védett castellum övezett.[104] A castellumok építésére kiadott királyi engedélyek is felsorolják azok részleteit, meghozza a XVI. századból ismerős kifejezésekkel: 1465-ben kapott engedélyt Pálóczi László, hogy sárospataki kúriáját vár módjára erősíthesse meg falakkal és bástyákkal, árokkal vetethesse körül.[105] A királyi engedélyek szövege szinte ugyanezt ismétli Zsigmond és Mátyás korában, hozzátéve, hogy az engedélyezett akár fából, akár kőből építheti fel castellumát, vár vagy kastély módjára erődített lakóházát, amelyet fallal vehet körül, tornyokkal, bástyákkal erősíthet és árokkal övezhet, hogy a támadásokkal szemben megvédhesse önmagát és családját.[106] Az engedélyek megfogalmazása és szóhasználat általában hasonló, sőt sokszor megegyezik a XVI. századi szó-

használattal. A castellumok jellemzője itt is, ott is a fából vagy kőből épített körítőfal, amelyet tornyok vagy bástyák erősítenek, és amelyen kívül vízzel telt vagy száraz árok volt.

XIV–XV. századi castellum-emlékeink között kifejezetten hadászati jelentőségű, kisebb vár, erődítmény jellegűeket is találunk. A két század fordulóján a déli végek török elleni megerősítése érdekében az Al-Duna, a Száva és mellékfolyói mellett Zsigmond király megerősítette a régi várakat, és újakat is építtetett. A nagy várak között kisebb erődítményeket emeltek, amelyeket a latin nyelvű oklevelek fortalitiumnak, castellumnak neveztek. 1407-ben pl. Zsigmond megbízottat küldött a boszniai püspökhöz, hogy a Száván túli Arky mellett levő castellum tornyát azonnal adja át.[107] Ugyanebben az évben küldött parancsot Cseh Péter kőrosi ispánhoz, hogy a Kos nevű castellum vagy erősség megerősítését folytassa, és küldjön megfelelő számú embert a munka elvégzésére.[108] Hasonló castellum állott a Száva átkelőjének védelmére a Kőrös megyei Dobócsécsen 1408-ban.[109] A végzett munka nagy méretére jellemző, hogy a zágrábi püspök 1409-ben kénytelen népei tizedeit csökkenteni, mert azokat a bánok királyi castellumok megerősítésére kényszerítették.[110] A katonai szempontból nem kívánatosakat ugyanakkor lerombolták. Ilyen parancsot adtak 1403-ban az erdélyi vajdák, amely szerint a Temes megyei Johágy, Ohát és Széphely castellumokat le kell rontani, és az utóbbi fáját a végrehajtó Chelemeri Györgynek Temesvárra kellett vitetnie.[111] Fából készült castellumok védtek a déli határokat Mátyás király korában is, ahogy azt 1485 és 1495 között a török Nesri feljegyezte.[112] Építésükre, szerkezetükre világít rá Mátyás király 1488-ban Agostino Barbarigo doge-hoz írott levele. Észreint a Narenta torkolatánál fekvő castellum romos volta miatt a király Zengg mellett favárat építtetett, amely részeire bontva a régebbi helyére szállítható és ott felállítható.[113] Hasonló, fából épített castellumokból ostromolta 1476-ban Mátyás Szendrőt.[114] Ilyen várostrom céljára használt castellumról a 14. század elejétől maradt fenn említés: 1325 előtt Károly Róbert király hadai két castellumot építtettek Solyomkő várának ostromlására.[115] 1405-ben pedig, amikor Gimesi Forgách Péter királyi megbízásból Hrussót ostromolta, „vele szemben egy castellumot készíttetett”. [116] Ugyanebben az évben vette be ostrommal Gersei Pető János és Tamás a Zala megyei Kemend várát, úgy hogy vele szemben kastélyt építtettek és onét ostromolták[117].

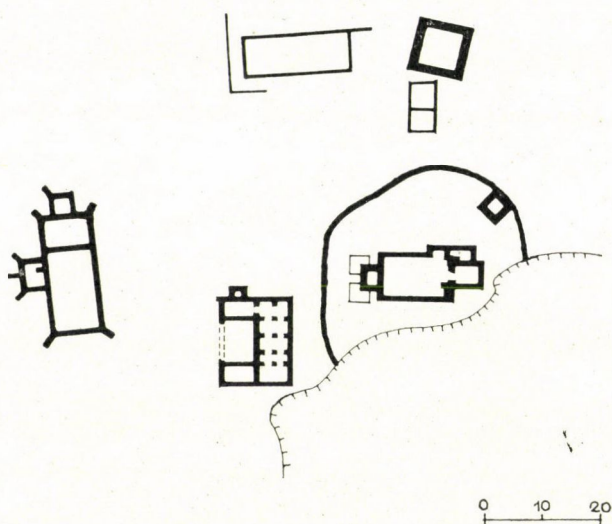
Az idézett adatokból úgy tűnik, a XIV–XV. századi castellumok többsége fából épült. Valószínűleg ezért

emelik ki az oklevelek külön, ha a castellum anyaga kő. A fából való építés feltételezhetően nemcsak gyorsabb, hanem olcsóbb is volt, akárcsak később, a XVI–XVII. században. Ezért épültek fából elsősorban a déli határokat védelmező castellumok, ahol az 1389-es rigómezei, majd az 1396-os nikápolyi csatavesztés után mindennapos lett a török seregek betörésének veszélye.

A felsorolt adatokból nyilvánvaló, hogy a castellumok hazai megjelenésének egyik, de nem egyetlen oka a déli török veszély. Nyitrában, Hontban már a XV. század elejéről ismerünk castellumot, pedig ott akkor még senkit sem fenyegetett betörő török portya.[118] A hódító török pusztításai egyaránt értek jobbágyat és földesurat, mindez azonban nem akadályozta meg a feudális urak akkor már harmadik évszázada dühöngő, egymás ellen vívott kegyetlen, rabló, gyújtogató és gyilkoló magánháborúit. Ez készítette a XIII. század második felétől a nemességet lakóhelyeinek megerősítésére.[119] Okleveles és régészeti adatokból tudjuk, hogy az Árpád-kortól kezdve álltak a falvakban erődített földesúri lakóhelyek. A nagy nemzetségek földvárjai mellett az azokból szerteágazó kisebb családok és a várjobbágyokból lett nemesek önmaguk és családjuk védelmére a XII. századtól kő- és fatornyokat építtettek birtokaikon levő házaik mellé.

Salamon fia Simon tornya[120] a Hahót-nembeli Buzád fia Csák tornyához hasonlóan nemcsak későbbi vár alapja lett, hanem a mellette kialakuló településnek is nevet adott. Az említett Buzád fiai közül nemcsak Csák építtette fel a maga tornyát az eredetileg Paradych-nak nevezett birtokon, hanem testvérei is. 1368-ból Csáktornya mellett Buzádtornya, Lancerettornya és Terestyéntornya, valamint Bántornya falunevek örökítik meg a Hahótok toronyépítő tevékenységének emléket.[121] Az 1367-ben említett zalai Villa Tornu, később Torony vagy Torna – amelynek 1501-ben várnagya is volt[122] –, az ugyancsak zalai, 1323-ból ismert Toronhel[123] és a XV. századi adatokból ismert Vas megyei Tornyosháza[124] hasonló nemesi lakótorony egykori létét bizonyítja. Az 1320-as években a tihanyi apátság perelte Szőlősi Arnoldot, mert az apátság kövesdi birtokán tornyot építtetett.[125] 1351-ben a Sopron megyei Dorogon olyan kúriát említenek, amelyben torony állt.[126] Egy 1401-ből származó oklevél Orosvári Tompek György Carigelburgban álló tornyáról emlékezik meg.[127] 1478-ban a Valkó megyei, Gara oppidumhoz tartozó Ozorias birtokon elhagyott nemesi kúria állt, közepén kétemeletes kőtoronnyal.[128] A Trencsén megyei Bolesóban 1519-ben Roson Kelemen kúriája mellett is torony állt, amelyet fából építettek.[129] A tornyok és a mellettük álló lakóházak, nemesi kúriák általában palánkkal, földsáncsal, árokkal kerítettek voltak, ahogy azt pl. a történeti adatokban ismeretlen Veszprém megyei Jásdon levő Márkusvára,[130] vagy a – véleményünk szerint – Gyepükaján melletti kis földvár[131] bizonyítja. Losonc-tól északra, az egykori Nógrád megyéhez tartozó Póltáron 1965 és 1968 között a Szlovák Tudományos Akadémia Régészeti Intézete feltárta a középkori Alsópóltár földesúri központját. A XIII. századi templom mellett tekintélyes méretű, kőből épített lakótorony alapfalai kerültek elő egy gótikus formákkal megépített kúria alapfalával együtt[132] (1. kép). Módszeres régészeti kutatás hasonló eredményekkel kecsegtetne nálunk is, főleg az okleveles adatokból ismert helyeken, ahogy azt a várpalotai és kisházi vár feltárásának eredményei bizonyítják.

Maguk a lakóházak, a kúriák is sokszor kőből emelt, veszély esetén külön erődítés nélkül is védhető kőpaloták voltak, mint az Őrsiek 1298-ban említett felső-őrsi,[133] a veszprémi püspökök 1341-ből ismert nyirádi,[134] a csak 1559-ben említett, de sokkal korábbi szentbékállyi,[135] az írott forrásokban emlék nélküli köveskállyi[136] palotái, a veszprémi káptalan 1352–1353-ban perelt gyulakeszi,[137] a Szentgyörgyi Vincze család 1386–1409 között említett iszkai[138] palatiumai. Az 1351-ből idézett dorogi torony mellett is kőből épített palota állott. Az Újlakiak 1380 körül épített palotájáról vette nevét a mai Várpalota, s ez már fallal kerített,

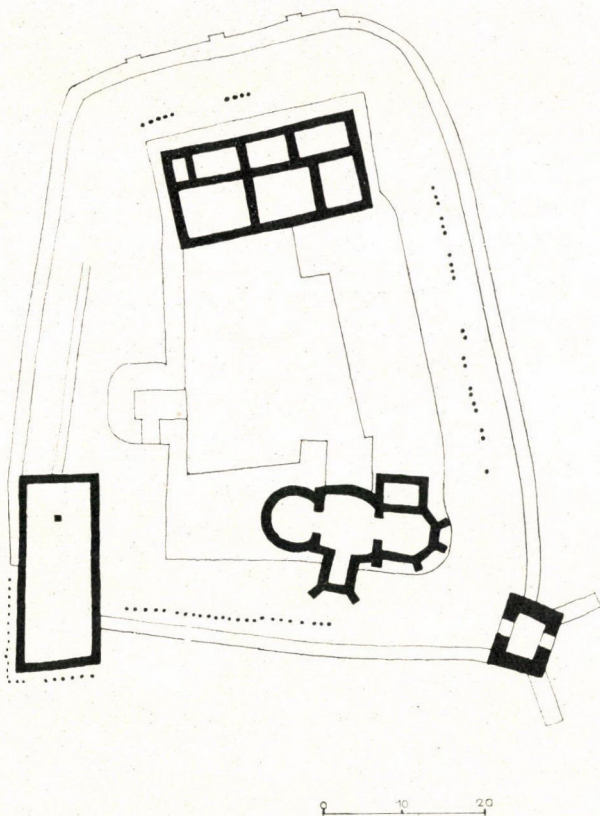


1. Alsópóltár földesúri központjának helyszínrajza (Igor Hrubec nyomán)

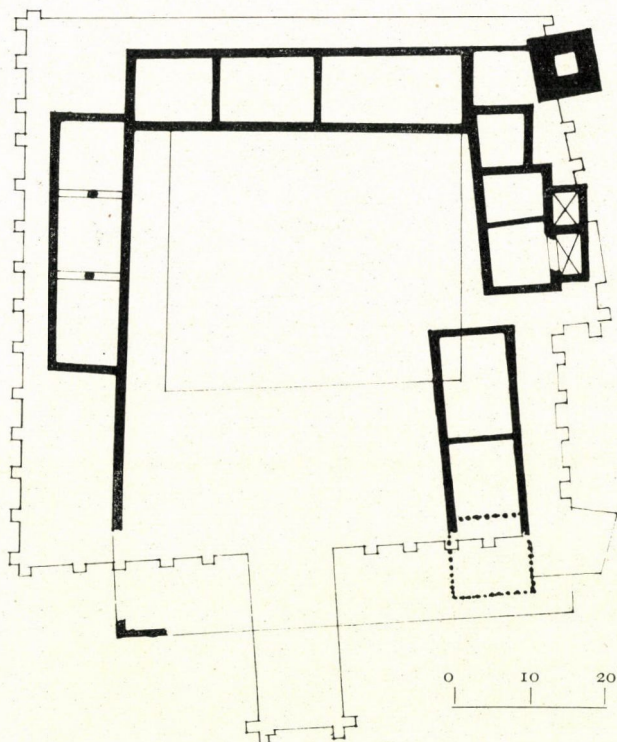
toronnyal erősített épületegyüttes volt [139] (2. kép). Ugyanígyenre következtethetünk a szerémségi Verőce „castellum seu palacium” elnevezéséből, amelyet később csak castellumnak neveztek.[140] Hasonlók állhattak a palota szót megőrkítő helyneveinken is.

A Borsod megyei Szalonnán már 1399-ben olyan kőkúriája volt Szalonnai Istvánnak, amelyet kastély formájára fogazott falak öveztek.[141] Hasonló lehetett a Pozsony megyei Királyfalva 1402-ben leírt, körülárkolt, alodiális kúriája, külön kiemelt kapuzattal és olyan kőből emelt lakóépülettel, amelyben még kápolna is volt.[142] Ilyen volt a Kompoltiak kispánai székhelye, várra történő kiépítése előtt. Korábbi háromszatú házból épített emeletes udvarházát a templommal és gazdasági épületekkel együtt övezte fapalánk, amelynek egyik sarkán kőtorony állt.[143] (3. kép). A felsorolt példakkal elérkeztünk a XIV–XV. század fordulójától castellumnak nevezett építményig, a vidéki nemesség erősített udvarházáig, mint amilyen Bobal Mihály kastély módjára épített, árokkal övezett háza volt a délvidéki Váralján 1421-ben,[144] vagy Hédervári Imre vár módjára épített kőkúriája a Pest megyei Diódon 1461-ben.[145] A középkori castellumok általánosabb megoldása mégis a fából való építés volt. Ennek egyik jellemző adata a Gersei Pethő János és a győri káptalan között Bertalan győri ács miatti per. Pethő castellum építésére kötött egyezséget Bertalannal, s mivel az a castellum befejezése nélkül otthagytta, családját elfogatta. 1410-ben Zsigmond király utasította Szécsi Miklós vasi főispánt, vizsgálja ki az ügyet. Ha a castellum elkészült, engedtesse el Bertalan ács családját és munkabérét fizettesse ki Pethővel, ha nem, az ács köteles a munkát befejezni.[146] A másik jellemző adat: a több, hatalmas váruradalommal rendelkező Garaiak névadó birtokán, a Valkó megyei Gara mezővárosában fából készült castellum állt még 1478-ban is.[147]

A felsorolt XIV–XV. századi példákból, a rendelkezésünkre álló adatokból megrajzolható a magyarországi középkori castellumok — a nyelvtörténeti kutatás szerint magyarul már akkor kastélynak (castel, kastel)



3. A kispánai erősített udvarház alaprajza (Pamer Nóra nyomán)

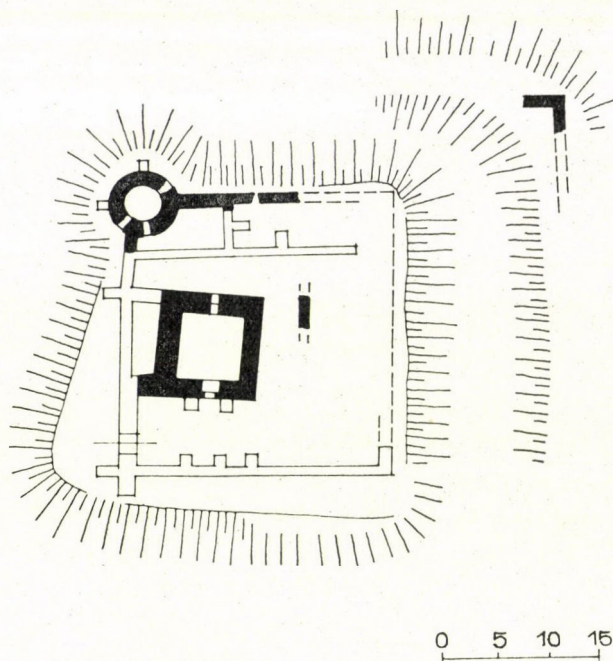


2. A várpalotai Újlaki-palota épületegyüttesének alaprajza (Várnai Dezső nyomán)

nevezett építmények — megjelenésének, elterjedésének ideje és módja. Középkori kőváraink elnevezésére az oklevelekben mindig a latin castrum szót használták. Az elnevezésben feltűnő megkülönböztetés több okkal magyarázható. A méreteken mutatkozó különbség mellett a kővárakkal szemben a castellumok anyaga többnyire fa volt, sem hadászati jelentőségük, sem védelmi erejük nem közelítette meg azokét; azonkívül nem tartoztak hozzájuk nagy uradalmak, amelyeket várnagyok igazgattak, hanem erősített földesúri székhelyek voltak állandó őrseg nélkül, csupán a birtokos lakóhelyét védték.

A történeti és régészeti adatokból tehát úgy tűnik, hogy a vidéki nemesség kezdetől fogva igyekezett lakóhelyét védhetővé tenni. A nemesi kúria, amely a templomhoz hasonlóan legtöbbször a falu kiemeikéző helyén állott, mindig kerített volt.[148] A XIII. század második felében jelentek meg a kúriák mellett a sáncsal, árokkal körülvett kisebb-nagyobb tornyok, a XIV. század végétől kezdve pedig részben a kővárak, részben a Délvidéken egyre sokasodó, fából és földből épített castellumok formájára, azok mintájára a tornyos falakkal övezett, körülárkolt nemesi lakóhelyek, amelyeket ettől kezdve így jellemeznek az oklevelek: „domus et curia ad modum castelli” vagy „castri”, vagy egyszerűen „castellum”, magyarul „kastel”.

A késő középkori szóhasználat mögött sejthető épületet az írott források mellett egy-két meglevő, vagy rajzban ránk maradt castellum alapján nagy vonalakban rekonstruálhatjuk is. Az oklevelek többsége a castellum-kastélt erősítéssel körülvett lakóháznak írja, egyes esetekben azonban tornyot jeleznek a castellumon belül, vagy azt mondják róla, az egész épületet építették vár módjára tornyokkal. Mindhárom formára ismerünk annyi adatot, hogy abból felvázolhatjuk a XV. századi castellumok építészeti képét, bár biztosra vehető, hogy



4. Az erdődi castellum alaprajza (Popovič nyomán)

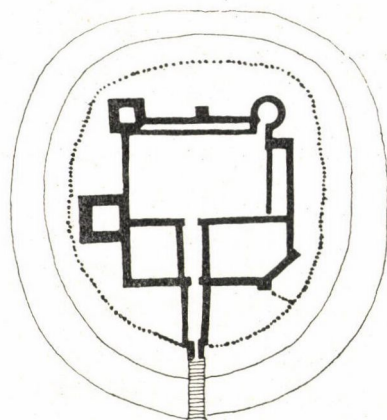
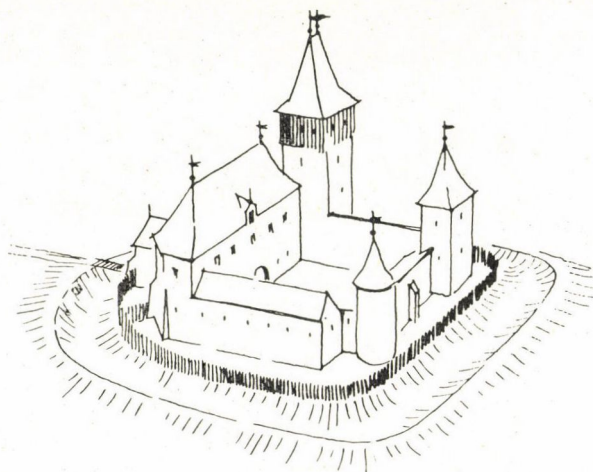
további formái is lehettek, és valamennyi forma rendkívül változatos részletekkel, sokféleképpen épült.

Az első forma középkori épülete a nemesi lakóház, a curia nobilitaris. A curia szó kezdetben a lakóházat és udvarát jelentette. A XV. századtól a nemesi udvarban álló ház, innét származik a XVI. század végétől megjelenő magyar udvarház elnevezés. A XVI. században a curia nobilitaris már jogi fogalom, amely a nemes házához tartozó minden ingatlant magában foglalta, még a külterket is. Ha tehát egy oklevél vagy összeírás curia nobilitarisról ír, az nem jelent feltétlenül lakóházat, hanem jelentheti az egész, nemesi jogú birtoktestet. Maga az udvarház a falun lakó, falusi nemes igényeit szolgálva, alig különbözött a szomszédos jobbágyházaktól. Erről nemannyira az oklevelek híradásai, mint inkább a régészeti eredményei tudósítanak. Az udvarházak éppúgy két- és háromszatúak voltak, mint a tehetősebb jobbágyok házai, és nagyon sokszor azokhoz hasonlóan fából épültek a középkorban is. Ezért emelik ki az oklevelek külön a kőből épült nemesi udvarházat, amelynek építéséhez ugyanúgy a királytól kértek engedélyt, mint az udvarházak castellummal történő megerősítéséhez. Az udvarház már a XV. században is lehetett emeletes, amint azt a kismánai várban feltárt lakóház bizonyítja. A nemesi udvarház körül természetesen egyéb épületek is álltak: a belső cselédség lakóépületei, istállók, csűrök és egyéb gazdasági épületek, amelyet az udvarházzal együtt védtek a castellum falai.[149] A felsorolt okleveles adatok szerint a falakon belül, az udvarház mellett több helyen állt még kőből vagy fából épített torony, ez részben a castellum védelmét, részben a távolabbi vidék megfigyelését szolgálta. A castellum falait, tornyait, bástyáit, illetve azok formáját, elhelyezkedését az oklevelek általában nem jelzik. Valószínű azonban, hogy a külső, fából vagy kőből épített, pártázatos és védőfolyósos fal sarokpontjain álltak a tornyok. Több oklevél szövege arra utal, hogy a várakhoz hasonlóan a kapukat itt is tornyok alatt helyezték el.

A castellum egy másik formája a központi torony körül épített erősség. Ilyen lehetett talán az 1421-ben említett somogyi Pata és Roson Kelemen 1519-ből ismert bolesói castelluma,[150] és ilyen volt a titeli prépostnak a Valkó megyei Erdődön álló, 1472-ből és 1480-ból ismert castelluma. Erdődön ma is áll a torony és körülötte kőfalak, tornyok egy része, más részüket legutóbb tárták

fel[151] (4. kép). Hasonló castellum volt a dunaföldvári, amelynek ma is álló tornyán XVI. század eleji reneszánsz formarészleteket találunk.[152] Ezek a tornyok, mint a Poltáron feltárt XIII. századi, az erdődi vagy a dunaföldvári, tekintélyes méretűek, lényegében éppúgy lakótoronynak épültek, mint a nagyvásonyi és a sáropataki vár késő középkori, a simontornyai vár korareneszánsz tornyai, vagy az a torony, amelyet 1534-ben építtetett Bakics Pál a szigetközi Ásványráron, a lebontott hédervári vár köveiből, és amelyet attól kezdve két évszázadon át castellumnak neveztek.[153]

Az ismert adatokból kiolvasható harmadik castellum-forma a vár módjára épített ház. Ennek jellegzetes példája a Tétényiek 1410-ben említett nagytétényi[154] és a Bajnai Both testvérek által a Somogy megyei Szentgyörgyön a XV. század végén építtetett castelluma. Mátyás király 1480-ban adott engedélyt a Bothoknak arra, hogy zalai vagy somogyi birtokaik valamelyikén akár fából, akár kőből „castellum seu fortalitium”-ot építhessenek.[155] A következő esztendőben Szentgyörgyön készülő castellumuk számára fát vitettek a környékről.[156] 1507-ben várnagyát említi egy oklevél,[157] egy másik 1523-ban pedig curiának nevezi.[158] A tulajdonosairól Botszentgyörgynek nevezett castellum a XVI. század közepén, miután a törökök Somogy megyét elfoglalták, a dél-dunántúli végvárak közé került.[159] Tahy Ferenc kanizsai főkapitány erősítette meg 1566 körül.[160] Alaprajza így jutott az 1569-ben a Dunántúlon felmért Giulio Turco rajzai közé,[161] s azon a középkori állapotot rögzítette. Az alaprajzból rekonstruálható castellum



5. A botszentgyörgyi castellum alaprajza (G. Turco nyomán) és rekonstrukciója

egy kb. 12×32 m méretű épületből és ehhez csatlakozó, 32×20 méteres, vastag fallal kerített udvarból állott. Az udvar két oldalán keskenyebb melléképületek helyezkedtek el. A főépületet kapualj osztotta két részre, előtte kapubejárati építmény volt. A castellum egyik oldalán vastag falú, közel 12×15 m méretű torony, az udvart kerítő fal hátsó sarkain pedig egy négyzetes és egy kerek torony volt. Az egész építményt fapalánk, ezen kívül pedig 8–10 méter széles száraz árok övezte. A Bajnai Both család szentgyörgyi curiája így épült vár módjára (5. kép). A középkor-végi Magyarországon feltételezhetően nem egyetlen ilyen épület volt, hozzá hasonlókat gyaníthatunk minden vár vagy kastély módjára épített curia megnevezés mögött. Az alaprajzában és részben falaiban fennmaradt, illetve rekonstruálható nagytetényi castellum magja a mai, barokk kastély dunai szárnya helyén álló, I. alaprajzú, alapincézett épület volt. Botszentgyörgyhöz hasonlóan itt is magas kőfallal övezett udvar terült el a lakóház előtt. Az udvarnak a házzal szemben levő oldalán helyezkedett el két kisebb torony között az épületbe foglalt kapu. A castellum melletti kápolnáról feltételezhető, hogy a castellum külső védőövében belül feküdt, amint azt Várpalota és Kiskána esetében látjuk.[162]

A középkori castellum, magyar szóval castel, kastél elnevezési formáinak megismerése nyomán nem lehet kétséges, hogy a XVI–XVII. századból idézett szóhasználat a korábbi, XV. századi szóhasználat egyenes folytatása. A most idézett középkori formákat a XVI. századi magyarországi reneszánsz kastélyok közt is megtaláljuk, legfeljebb nem gótikus, hanem reneszánsz részletformákkal. A történeti, régészeti és művészettörténeti adatokból így rekonstruálható építészeti kép arról győz meg bennünket, hogy a reneszánsz kastélyépítés előzményeit a középkori castellumokban kereshetjük,[163] amelyeket reneszánsz castellumokhoz hasonlóan joggal nevezhetünk várkastélyoknak.

A RENESZÁNSZ CASTELLUM

A XVI–XVII. századi elnevezésformák az általánosan használt castellum mellett az ugyancsak latin „domus – vagy curia – per formam, ad modum castelli vagy castri” (kastély vagy vár módjára, formára épített ház vagy kúria) és a magyar „kastel, kastél, kastély” szavak voltak. Ezek az elnevezési formák a középkorban kialakult elnevezésekkel megegyezők, azokból eredtek és a XIV. század végétől a XVIII. század elejéig nagyjából azonosak voltak.

A XVI. század második felétől az egyre több magyar nyelvű írásos emlék egyre több és árnyaltabb magyar elnevezést őrzött meg, a középkorból származó elnevezések latin formáit lassan magyar kifejezések váltották fel.

A török kori kastélyok és udvarházak összeírói eszerint régóta ismert, több egymást követő nemzedék szóhasználatát folytatták és alig hihető, hogy ne tudták volna „hogy hol a határ az udvarház és a kastély között”. [164] A „kastélyforma ház” kifejezés nem bizonytalanságot fejezett ki, hanem egy határozott épületfajtát, amelyet már egy-két évszázad óta így neveztek. Ha egy épületet hol kőháznak, hol udvarháznak, hol kastélynak írtak, annak más oka lehetett. Mindez nem zárja ki azt a tényt, hogy az összeírásokban, leltárakban következetlenségek vannak. Ezek oka, ahogy azt B. Nagy Margitnak az erdélyi reneszánsz kastély- és udvarházépítésről szóló kötetéből már idéztük, hogy a dolgokat az összeírók szemével látjuk, [165] s azonkívül nem ismerjük a használt szavak, az elnevezések XVI–XVII. századi jelentését, értelmét és építészeti tartalmát.

A középkori castellumok formáinak ismeretében a XVI–XVII. századi szóhasználat értelmezése jóval könnyebb, mint ahogy az a kutatás eddigi eredményeiből látszott. Az általánosságban használt „castellum” szó vizsgálatától el kell tekintenünk, mert ez nem ad támpontot sem a középkori, sem a reneszánsz kori épületek rekonstrukciójához. Több eredménnyel kecsegtet az összetett latin kifejezések és a XVI–XVII. század-

ban egyre többet használt magyar „kastély” szó boncolása a már előzőekben is felsorolt példák alapján.

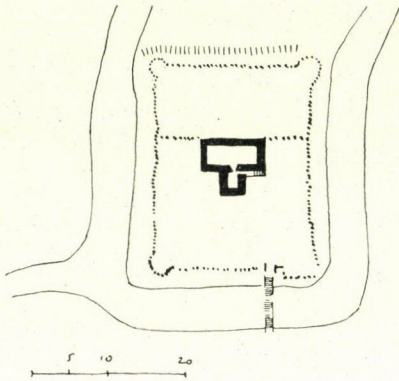
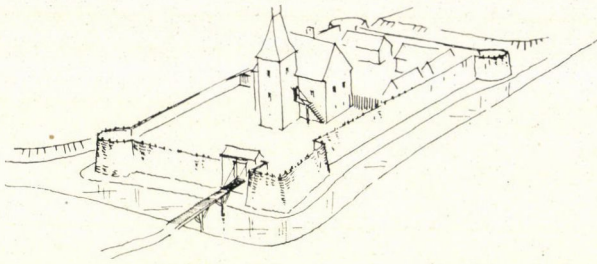
A szóhasználat felsorolása alkalmával állapíthattuk meg először, hogy a XVI. századi „castel, kasthel, kastel” szóval jelölt építmény aligha azonos a század végén feltűnő „kastely, kastély” szó jelentésével. Az 1550-es évektől szinte állandóan magyarul említett „kastél” meghatározását Takáts Sándor „A magyar erősségek” című tanulmányában már századunk elején elvégezte. Eszerint a XVI. századi „kastély” nem más, mint kisebb palánkvár, amelyet a nagy végvárak között, a vár uradalomhoz tartozó falvak védelmére építettek fából és földből, rendszerint erősebb középkori templom, monostor vagy udvarház köré. [166] Takáts Sándor rendkívül színesen festette le a végvári életben jelentős szerepet játszó kastélokat, azok építését, a körülöttük zajló fegyveres és diplomáciai háborút. A szömőrei kastél 1613-ból fennmaradt rajzával a kastélok jellegzetes formáját is bemutatta. Munkája nyomán egyértelmű, hogy ilyen palánkvár volt az a ságvári kastel, amelyet Takaró Mihály tihanyi kapitány 1557-ben ostromolt. Hasonló volt az 1588-ban említett hidvégi, ilyen építettek a törökök 1558-ban Világos és Pankota vára, 1561-ben pedig Gyula körül, és ilyenek építéséről számolt be Pethő János 1540-ben Nádasdy Tamáshoz írt levelében. [167] A palánkvárak számbavétele meddő feladat lenne, a Drávától a Maros–Temes vidékéig húzódó végvárvonalon másfél évszázad alatt megszámlálhatatlan ilyen építettek, magyarok és törökök egyaránt. A XVI–XVII. századi leírásokból, leltárakból, metszetekből és katonai felmérési rajzokból formáik ismertek. Giulio Turco, a bécsi Haditanács 1569-ben a Dunántúlra küldött hadmérnöke egymaga tucatnyit rajzolt le közülük. [168]

A török kori kis palánkvárak, a kastélok nem sorolhatók a reneszánsz kastélyok közé. A Győr megyei Mérges, [169] Bodonhely [170] és Patona, [171] a somogyi Dombó [172] és Segesd, [173] a zalai Keszthely, [174] Nagykapornak, [175] Tihany, [176] Túrje [177] és Zalavár, [178] a csanádi Kaszaper, [179] a szabolcsi Rakamaz [180] éppúgy nem kastélyok, amint hogy nem volt az a régészeti felmérés és építészeti rekonstruálható somogyi Fonyód [181] vagy Endréd, [182] Görösgál [183] és Marcali [184] végházai sem.

A magyarországi várépítéssel foglalkozó szakirodalom a fából és földből épült végvárak építését általában a XVI. századi várépítés első, ún. hevenyészett építkezések korába helyezi, [185] 1541 és 1556 közé. Az ekkor épülő kis palánkvárak formáját a gyors építés szükségése határozta meg, alaprajzuk rendszerint szabálytalan volt, mint ahogy azt a Giulio Turco által felmért Szemenye, Tihany, Keszthely és Csákány középkori kolostorokból, vagy Móróchely templomból alakított castellumai bizonyítják. Az 1560–70-es években épített kastélok már szabályos alaprajzúak, bennük valóban ott látható a reneszánsz várépítés hatása, mint a Turco-rajzokon megörökített Kapornak, Szőcsény, Komár, Gétye, Isabor, Murakeresztúr, Molnári, de leginkább Légrád és Rajk esetében látható.

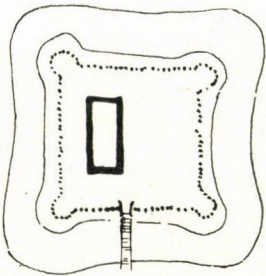
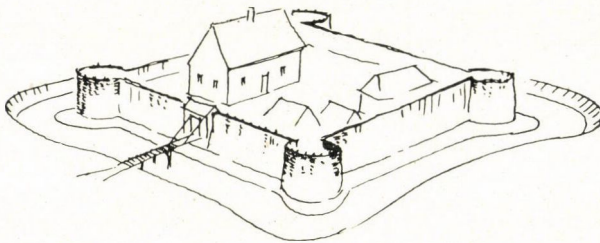
Ezek a török kori végvárak között mindenütt megtalálható palánkvárak, a kastélok, latinul castellumok, a már megismert középkori, fából és földből épített és már akkor is végvár szerepet betöltő castellumok utódai. Ha alaprajzuk nem is, de szerkezeti megoldásuk hasonló lehetett azokhoz, amelyeket Zsigmond király ideje óta az Al-Duna és a Száva mentén építettek, és amelyek XVI. századi építéséről az olasz teoretikus építész, Vincenzo Scamozzi is megemlékezett. [186]

A XVI. századi kis palánkvárak tehát nem tartoznak a kastélyok körébe, a kastélyépítésben fellelhető hatások mégis tagadhatatlan. Az írott forrásokban szereplő és ugyancsak castellumnak nevezett, erődtett nemesi udvarházak tekintélyes részét ugyanis ezekhez hasonló palánkok, fából és földből épített külső védőművek övezték. Építésükről tudósít Takáts Sándor. Felsorolt példái közül idézzük Batthyány Ferenc panaszát 1555-ből. Eszerint Ankreyter János kúriáját palánkkal vette körül, s mivel az ország törvényei tiltották, hogy bárki engedély nélkül erősséget építsen, Batthyány Nádasdy



6. A zalacsányi erődtített udvarház alaprajza (G. Turco nyomán) és rekonstrukciója

Tamás nádornál tiltakozott az építés ellen. „A nádorispán azonban Ankreyternek adott igazat, mert ő kigyelme nem erősséget épített, hanem a többi nemesek módjára a lakóházát erősítette meg.”[187] A török veszély készítette a nemeseket házuk megerősítésére, ahogy ezt 1556-

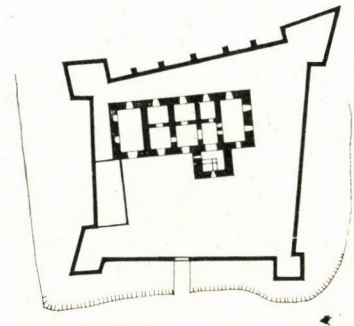
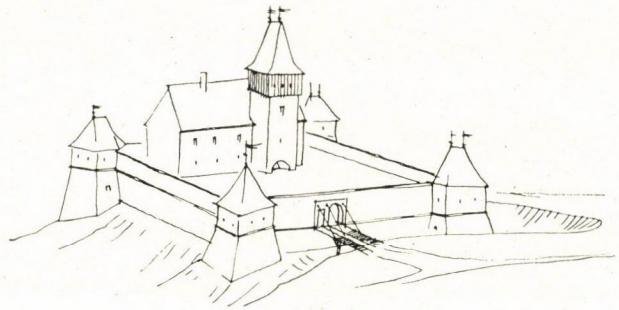


7. A molnári udvarház alaprajza (G. Turco nyomán) és rekonstrukciója

ban Balajti Pál írta: „Egy nyomorult faházat (palánkocskát) csináltattam volt, az pogány rabságtól, hogy gyermekestől megmaradhassak” — írja Takáts Sándor. Kávásy Jób kastélya építéséről így írt: „Ha magam volnék, nem volna annyi gyötrelmem, búsulásom. De az Urísten házastársával és apró gyermekekkel szeretett. Im csináltam valami palánkocskát ez végre, hogy ne lennének olyan, mind az nyul, hogy mindjárt csak egy lövést hallva is az én édes örökségemből, házamból, kit az régi jámbor fejedelmek az én eleimnek nem pénzükül, hanem véreik hullásáért és halálukul adtak, elfutamodjam.”[188] Ugyanezzel az indokkal kért kőházának megerősítésére engedélyt 1592-ben Károlyi Mihály Ferdinánd Hardegg felső-magyarországi főkapitánytól, ő azonban már kőfallal akarta nagykárolyi házát kerítettetni.[189]

Az így épített nemesi lakóháznak több változatát, formáját figyelhetjük meg a történeti adatok, egykorú rajzok és a meglevő épületek egybevetéséből. Giulio Turco két rajza ilyeneket örökített meg Zalacsányból és Molnáriból. Mindkettőt 1555 után építették, ekkor foglalták el ugyanis Somogy megyét a törökök, s a zalai nemesség sietve erősítette lakóhelyeit. A Zala folyó melletti Csányban a középkori földesurak, a Csányak udvarházukat, amely előtt valószínűleg torony állt, fából épített palánkkal övezték és azt három sarkán kerek, a negyediken ötszögű palánkbástyával erősítették. Az így kialakított castellumot a ma is meglevő Kettős-patak ágaival vették körül[190] (6. kép). A Mura menti Molnáriban egy 1483-ból származó oklevél említi a Chernel és a Szele családok kúriáit. Ezek közül épült át valamegyik a XVI. század közepén szabályos alaprajzú castellummá, amelynek négy sarkán fapalánkból emelt rondellák voltak[191] (7. kép). Hasonló lehetett Ankreyter János, Balajti Pál és Kávásy Jób előbb említett kúriája, s ilyen volt a Vas megyei Jánosháza és Zsenye castelluma is.

Jánosházát Devecseri Choron János 1583-ban kelt végrendelete fortalitiumnak nevezi, amelyet saját költségén, teljesen újonnan építtetett.[192] Tudjuk azonban, hogy II. Ulászló király már 1510-ben engedélyt adott Erdődy Péternek jánosházi házának castellummá történő építésére,[193] Choron János csak átépíttette azt.



8. A jánosházi Erdődy-Choron várkastély alaprajza és rekonstrukciója

A jánosházi fortalitium ma is áll. Közepén emelkedik a legutoljára 1935-ben átépített, emeletes, barokk homlokzatú kastély, előtte ugyanolyan kétemeletes toronnyal, mint amilyent Giulio Turco rajza 1569-ben Zalasánon örökített meg. A középkori és reneszánsz részleteket mutató épületet négyzetes alaprajzú, téglából épített falak övezik, ennek sarkain négy ötszögű bástya áll[194] (8. kép).

A zsenneyi egykori Sennyey-kastélyt, amely jelenlegi alakjában múlt század végi romantikus épület, de középkori eredetű, későreneszánsz kúriából építették ki, ma is a Sorok-patakból táplált vízesárok veszi körül. Palánkjait, sarkbástyáit elbontották, egykori formája a hasonlóak alapján mégis könnyen elképzelhető.[195]

Az Abaúj megyei Encsen 1671-ben összeírt Kátay-kastély „tapasztos Palánkkal kerítet”, vízesárok övezte. A palánkon belül egy téglából és több, fából épített ház állott.[196] A szabolcsi Eszényben a „kastellban levo kü házak”-on osztozott 1676-ban Melith Péter testvéreivel.[197] Az 1704-ben részletesen leírt Bihar megyei Belényes négyszög, bástyás palánkján belül egy kő- és több faépület volt.[198]

A külső, bástyás falöv természetesen készülhetett téglából, kőből is, ahogy azt a ma is álló Veszprém megyei Devecser, a soproni Lakompak, a szepesi Sarnik, vagy a XVI–XVII. századi későreneszánsz kastélyépítés festőien gazdag emlékei, az erdélyi Szentbenedek és Keresd bizonyítják. Hasonló lehetett az ugyancsak erdélyi Gerend nagy kiterjedésű, több udvaros kastélya, ahogy az 1653-ból és 1661-ből fennmaradt, részletes összeírásai vallják,[199] vagy a Zólyom megyei Királyfalva castelluma, amelynek belső épületeit négyszögben épített kőfal vette körül, s annak négy sarkán négyszögletes tornyok álltak.[200]

A felsorolt, fapalánkkal vagy kőfallal kerített, tornyokkal vagy bástyákkal erősített építmények központjában az építető földesúr curiája, udvarháza állt. A középkori castellumokon belül levő udvarházak ismereténél láttuk, hogy a curia a XVI. századtól már nemcsak a nemesi lakóházat jelenti, hanem a hozzá tartozó belsőséget, sőt a falun kívüli földekkel együtt az egész nemesi jogú birtokot. Ezért írhatták az egykori leltárkészítők az erősített udvarházat hol latinul curiának, magyarul háznak, udvarháznak, hol erősítményei nyomán castellumnak vagy kastélynak. Az is megtörtént, hogy a külső, vár jellegű erősítést írták össze castellum, illetve kastély néven és a bent talált házat curia, udvarház névvel illették.

A Zemplén megyei Bacskát az 1670-ből származó inventárium castellumnak, castély-nak nevezi, az 1673-ból származó már curiá-nak írja, két évvel később „aula lapidea” néven említik.[201] A Rákócziak nagysárosi kastélya 1619-ben „Udvar ház”, 1684-ben ugyanazon összeíráson belül, a címben „curia”, a leírásban „kastély”, 1685-ben „castellum”. [202] Ugyanígy a zborói kastélyt 1618-ban „kastély”, 1634-ben „Curja”, 1671-ben, 1688-ban és 1690-ben „castellum” és „Kastély” elnevezéssel írták össze.[203] Az azonos építészeti fogalom eltérő névvel való jelölése megszokott dolog tehát ebben az időben.[204] Így érthető, hogy a Szepes megyei Keresztúron 1673-ban Sztansich Márk olyan „curia”-ját vették leltárba, amelynek kőbástyái voltak.[205] Fabástyákkal épült a szabolcsi Madán Kereky János 1601-ben említett „udvar ház”-a is.[206] Mindkettő neve ellenére az erősített castellumok-kastélyok csoportjába tartozott, éppúgy, mint a Zemplén megyei Legénye, amelynek 1674-ből származó összeírása „Castellum sive curia lapidea”-t örökített meg[207] és Szécs, ahol 1670-ben „Udvar Hasz, vagy kastély kőből való” volt.[208]

A zborói „Castély” 1690-ben felvett inventáriumában olvashatjuk: „Régi Udvarház ezen Castély udvarában” [209]. Az erdélyi Nagysajó kastélyának 1681-ben felvett leltára a bejáró kaputól elindulva írta össze a falakon és bástyákon belüli épületeket, s végül külön az udvarházat.[210]

A XVI. század közepére a nemesi lakóház, az írott források „curia nobilitaris”-a, magyarul „udvar ház”-a lényeges változáson ment keresztül, akár egyedülálló, akár

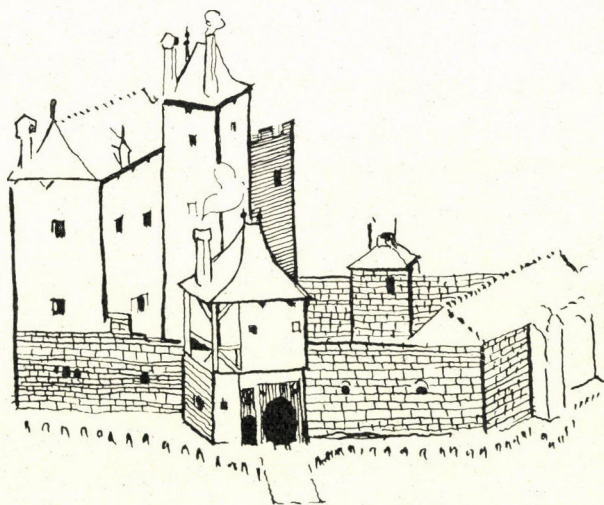
castellumba épített volt. A középkor végén a nemesi lakóház a módosabb jobbágyak házához hasonlóan egy traktusos és két-háromosztatú volt, hosszoldalán esetleg nyitott tornáccal. Ez a forma tovább élt a reneszánsz idején, mellette azonban megjelent a kéttraktusos udvarház, amely már jellegzetesen reneszánsz épület. A középkori udvarház kevés kivétellel általában földszintes, a reneszánsz a XVI. század közepén már emeletes. Emelete fából is épülhetett, mint ahogy maga az udvarház sokszor abból épült, de nem ritka az emeletes kőház sem.[211]

Jánosháza és Zsenney castellumon belüli udvarházai is emeletes kőházak, bár még egytraktusosak. Középkori épületekből épültek emeletesre, amint az ugyancsak dunántúli Bozsok és Devecser, a felvidéki Budamér,[212] Párisháza,[213] Luka,[214] Kistapolcsány,[215] Monok[216] és Pácin,[217] az erdélyi Gernyeszeg[218] vagy Nagykároly.[219] A középkori eredetről itt-ott látható részletek vagy okleveles adatok tudósítanak. A reneszánsz kori átépítés azonban mindenütt egységes és szerves egésznek alkot az esetleges középkori előzménnyel.[220]

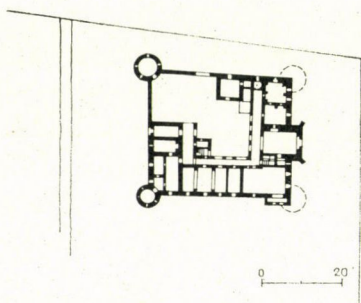
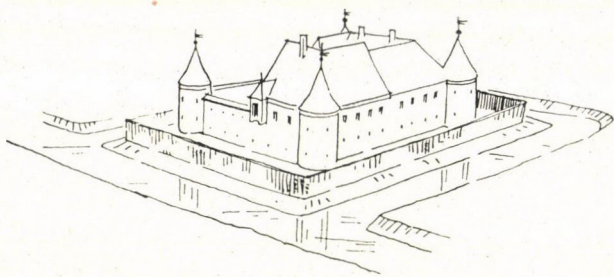
A bástyás-tornyos külső falakkal körülvett udvarház mellett a másik, középkorból származó forma, a „kastély vagy vár módjára épített” udvarház.

Vathay Ferenc vági kastélyáról, amelyet apja 1560-ban fából, kő alapokra fektetve, „Castelj modra” kezdett építtetni, nem maradt részletes leírás. A barokk formákkal átépített kastélyt 1923-ban lebontották, alaprajzát sem ismerjük. Vathay „Énekes Könyv”-ében azonban fennmaradt egy kisebb, reneszánsz kastélyt ábrázoló saját kezű rajza. Az „Énekes Könyv” feldolgozóinak feltételezése alapján elképzelhető, hogy az elpusztult vági kastélyt ábrázolja. A rajzon emeletes kastély látható, egyik sarkán és egyik hosszoldala előtt karcsú tornyokkal. Előtte magas fallal kerített, téglalap alaprajzú udvar volt, a lakóépülettel szemben földszintes melléképület állt. Az udvart kerítő fal egyik hosszoldalán kisebb védőtorony, a másikon boronából rótt, emeletes kaputorony volt, földszintjén felvonóhidassal lovas- és gyalogkapuval. A körülárkolt kastélyt külső fapalánk övezte[221] (9. kép).

A rajzon megörökített kastélyon a reneszánsz szabályosságnak különösebb nyoma nem látható. Az elképzelhető alaprajz és a felépítmény inkább középkori jellegű, legfeljebb az emeletes lakóház emlékeztet az egyetlen tömbből alakított XVI. századi kastélyokra. Annál feltűnőbb hasonlósága a Bajnai Bothok középkori, már ismertebb szentgyörgyi castellumával, s ebben a Vathay-rajzon ábrázolt kastély nem egyedülálló. A Vas megyei Bozsok Sibrik-kastélyán belül is egyik oldalon áll a barokkban átalakított, emeletes lakóépület, ehhez csat-



9. Vathay Ferenc rajza vági kastélyáról



10. A mihályi kastély alaprajza és rekonstrukciója

lakozik a vele azonos szélességű udvar, s annak körítőfalához építették a kastélyt védő tornyokat. [222]

A reneszánsz castellumoknak ez a csoportja tehát lakóépületből, s annak oldalához csatlakozó, tornyosbástyás falakkal körülvett udvarból áll. Maga az épület általában emeletes. Sarkain, oldalain is állhatnak tornyok, bástyák. Az így kialakított épületegyüttes alaprajzában mégis szabálytalan. Nagyobb szabású formáját láthatjuk a nyitrai várkastélyon, ahol az emeletes, szabálytalan alaprajzú lakóépület a sarokbástyás körítőfallal zárt négyszögű udvar egyik sarkában áll. [223]

A Vághoz közeli Mihályiban „in modum fortalitii” építtette „curia nobilitaris”-nak írt kastélyát ugyancsak 1560 körül Ládonyi Demeter, a győri püspök keszői várnagya. Az 1860 után romantikus homlokzatokkal átalakított, ma is meglevő épület négyzetes udvar köré épített szárnyakból áll. Külső sarkain egykor négy kerek torony volt, ebből kettő megmaradt. A tornyok belső tere a lakószárnyakban levő helyiségekhez csatlakozott, azokból lehetett megközelíteni, csupán az északnyugati torony állt önállóan, a körítőfal sarkán [224] (10. kép). Mihályi a „vár vagy kastély módra” épített „curiák” azon csoportjába tartozik, amelyet már áthalt az új, a reneszánsz műveltség hatására megváltozott életforma új igénye.

A Mihályihoz hasonló alaprajzok szabályossága, sokszor teljes szimmetriája azt jelzi, hogy az építető a korábbiaknál magasabb igényt támasztott új otthonával szemben, azt már nem kizárólag védelmi jelleggel, hanem lakályos otthon igényével emeltette. A védelmi jelleg változatlanul tükrözik a tömör külső falak, a sarkokon épített kerek, négy- vagy ötszög alaprajzú bástyák. Az utóbbiakon belül azonban szobák vannak, amelyek összefüggnek a lakószárnyak helyiségeivel. Az udvarokra árkdós folyosók kerültek, a külső komor megjelenésével szemben az épület belseje feloldott, derűs hatást kelt. Ez a castellum-forma már izzig-vérig reneszánsz típus, s az írott forrásokban olvasható neve ellenére sem erődtett udvarház, hanem valóban új épülettípus.

A sarokbástyás vagy saroktornyos, belső udvaros reneszánsz kastélyforma a XVI–XVII. századi Magyarországon mindenütt megtalálható. Köztudott, hogy kialakulásában nagy része volt annak az itáliai hatásnak, amelyet az akkori Magyarországon dolgozó olasz hadmérnökök közvetítettek. A közvetlen hatást azonban a

főúri négysarokbástyás várkastélyoktól kapták. „Ez a tömegelosztásban, körvonalaiiban igen hatásos várkastélytípus a XVI. századi olasz hadépítészetben alakult ki, a bástyás rendszer hatására. Vannak olyan XVI. századi olasz tervrajzok..., melyek a magyarországi négysarokbástyás várak közvetlen mintaképeinek tekinthetők. ... Erdélyben és a Dunántúlon az olasz négyszögletes bástyákat kedvelték, a Felvidéken azonban ezek ritkábbak. Gyakoriak viszont a kerek sarokbástyák részben középkori hagyományok, részben újabb német hatás alatt, jöllehet a szabályos négyszög alaprajzú, kerek sarokbástyás vártípus az olasz hadépítészetből ered.” — írja Balogh Jolán. [225] Az 1563 és 1569 között épített egervári várkastély [226] és a feltehetően vele egyidős sopronkeresztúri [227] voltak a felsőolasz négysarokbástyás típus első hazai példái. Az 1571-ben befejezett nagybiccsei várkastélyt [228] olasz mester építette kerek saroktornyokkal. A két forma a későreneszánsz kastélyépítésnek egyaránt kedvelt formája lett a Dunántúlon, a Felvidéken és Erdélyben.

Az 1582-ből idézett, Pozsony megyei németgurábi „curia in modum castelli”, a gácsi vár alatt 1596-ban álló „curia nobilitaris per formam castelli”, a sárosi Hertneken 1598-ban „vár módjára nagy költséggel megépített kastély”, a szatmári Fehérgyarmat 1643-ban „kastély formára épített udvarház”-a, az 1681-ben „castellum... per modum arcis extructum”-ként összeírt zempléni Bacska és Mikóháza épületeit nem ismerjük. Az ugyancsak „ad formam castelli” épített Sáros megyei Deméte [229] komor hatású, belső udvaros, zárt tömbje, egyik sarkán toronyszerű bástyájával már többet árul el erről a formáról. A XVII. századi források bőven szólnak a sarokbástyás, saroktornyos, tömbszerű vagy zártudvaros várkastélyokról, a Dunántúltól Erdélyig. Alaprajzuk, tömegkialakításuk, főleg azonban részletekészsük rendkívül változatos, egyes vidékeken helyi sajátosságokat mutat. Mégis megegyeznek abban, hogy valamennyin ott látjuk a sarokbástyákat, tornyokat. Külső körítőfalaikat, palánkjait, az azokba épített bástyákat idővel lebontották, vízesárkaikat kiszárfolták vagy betömték, erősített jellegük azonban ma is látszik. „A kastélyt úgy tartja számon az irodalom, mint kizárólag lakóigényeket kielégítő épületet, s a vár és kastély között átmenetet a várkastélyban látja. A XVI–XVII. század kastélyai mind várkastélyok; főnemesei családok építtetik birtokaik központjában. A kastély tehát gazdasági központ, ugyanakkor a tulajdonos védett otthona. Lakállyosság és védelmi készség egyformán jellemző rá.” [230].

A CASTELLUMTÓL, A KASTÉLYIG

A magyarországi későreneszánsz művészet kibontakozása idején születő új épülettípus, a saroktornyos vagy sarokbástyás várkastély megjelenése tehát az igen jelentős itáliai hatás mellett szerves belső fejlődés eredménye volt. Közvetlen előzménye a középkori eredetű, erősített udvarház, a már akkor várkastélynak minősíthető castellum.

A főnemesség a XII–XIII. századtól kőváraiban vagy a királyi udvar körül épített palotáiban élt. A XIII. századtól egységes társadalmi rendbe szerveződő középnemesség anyagi lehetőségei nem tették lehetővé, hogy várakat építtessen. Maga és családja biztonságára, valamint földesúri hatalmának biztosítására udvarházát erősítette a várak módjára. A XIII. század végétől a vidéki nemesi központokon az udvarházak mellett több helyen megjelent a kisebb méretű kő vagy fa lakótorony, esetleg az egész nemesi telket, a curiát bekerítő palánk vagy kőfal. A XIV. század végétől számtalan oklevél tudósít tornyos kőfalakkal körülfogott, árokkal, palánkkal védett nemesi rezidenciáról, a castellumról. Ezek építését, amint láttuk, az ország belsejében dúló feudális magánháború tette szükségessé. A XIV–XV. század fordulójától a déli vidéken megjelenő török veszély fokozta az udvarházak megerősítésének szükségét. A Zsigmond király által megszervezett Dráva–Száva

menti végváronalban ebben az időben a nagy kővárak közé kisebb fávárak, magyarul kastéloknek nevezett castellumok épültek. A pénz és idő hiányában téglából, kőből építkezni aligha tudó középnemesség az ott alkalmazott és feltehetően sokkal régebben ismert technikával, a fából-földből emelt palánkvárak formájára erősítette vidéki otthonát. Így jelent meg a XV. században a vár vagy kastély módjára épített nemesi udvarház. A késő középkorban már több változatát figyelhetjük meg ennek az épületformának. A leggyakrabban előforduló a tornyos falakkal, bástyákkal körülvett, körülárkolt középkori udvarház, illetve a sarkán vagy sarkain tornyokkal épített épület, amelyhez további tornyokkal erősített fallal körülzárt belső udvar csatlakozott.

Mindkét forma tovább élt a XVI. században is, a katonai céllal felépített kis palánkvárral, a kastéllal együtt. Az utóbbiak ekkor a török hódoltságnak a Drávától Dél-Erdélyig húzódó határán, a nagy végvárak előtt és között épültek, miként Al-Duna és Száva menti elődeik másfél évszázaddal előbb. Szerkezetük azokhoz hasonló lehetett, csupán formáikat alakította át az Itáliából jövő reneszánsz haditechnika.

Az új stílus formálta a középkortól eltérőre a falakkal övezett udvarházból alakított reneszánsz castellumot is. A castellum belső épülete, a nemesi udvarház, az új kultúra változó igényeinek megfelelően a XVI. században már rendszerint emeletes, kéttraktusos, sokszor zárterkélyes, tornyos lakóház, amelyet sarkain bástyákkal erősített palánk vagy kőfal vett körül.

A XVI. század második felétől írott emlékeink között újból említik a már száz évvel korábbi ismert, vár vagy kastély módjára épített kúriát, udvarházat. Csak a kutatás hiányának tudható, hogy a század első feléből nem ismerjük ennek az épületfajtának említését. A késő középkori hagyományokat is őrző reneszánsz forma a felsőolasz hatásra megjelenő négysarokbástyás nagy várkastélyok nyomán alakult ki és lett a magyarországi

későreneszánsz, majd korai barokk építészet kedvelt épülettípusa. A rendszerint emeletes, sarkain bástyákkal, tornyokkal, általában szabályos alaprajzzal épített ilyen fajta épületek maguk is várkastélyok voltak, akár egyetlen tömbből állottak, akár árkaós belső udvaruk volt. Az erősített udvarházakhoz hasonló külső bástyás palánk vagy kőfal, s ezen kívül vizesárok övezte őket.

A magyar kastély szó nagyon kevés középkori előfordulásából nem tudjuk, mit is értettek rajta pontosan a XV. században. Egy évszázaddal későbbi adatokból azonban úgy tűnik, eredetileg a katonai jellegű, fából-földből épített, kis palánkvár, a latin castellum magyar neve lehetett. A XV. századi oklevelek tanúsága szerint később az ezek mintájára erősített nemesi udvarház védelmi övét, tornyos-bástyás külső falait is castellumnak nevezték. A név latin változata már a középkorban átment az egész, erősített épületkomplexumra. Magyar alakja a XVI. század végéig változatlanul a földből-fából emelt kis várat jelentette, s csak a század végétől talákozunk kastélynak nevezett nemesi házzal. Ettől kezdve a magyar elnevezés mögött rejlő fogalom lassan azonosul a sarokbástyás várkastéllyal. Kastély szavunk tartalma így váltott új fogalmat a XVI. században. Ma megszokott értelmét akkor érte el, amikor erősített, védelmi jellege megszűnt, vizesárkai eltűntek, sarokbástyái pedig barokk rizalitokká szelídültek.

A vázolt építészeti folyamat, s azon belül a középkortól a barokkig megfigyelhető épületformák nemcsak Magyarországon találhatók meg. A hasonló társadalmi és gazdasági adottságú, történelmükben sokszor megegyező osztrák, cseh, morva és lengyel területeken azonos lehetett a fejlődés útja, amint azt az okleveles adatok, valamint a nagyon hasonló alaprajzok, a tér- és tömegformálási módok és a sok azonos részletforma bizonyítja. Ennek alapján a magyarországi kastélyépítés alakulása beilleszthető a közép-európai fejlődés vonalába, s annak sajátos változatát alkotja.

Koppány Tibor

J E G Y Z E T E K

1 H. Takács Marianna: Magyarországi udvarházak és kastélyok. Bp. 1970. Benne hiányosan ugyan, de megtaláljuk az utóbbi évtizedek vonatkozó szakirodalmát.

B. Nagy Margit: A reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, 1970.

B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak, ahogy a régiek látták. Bukarest, 1973.

2 „A Magyarországi Művészet Története. — IX. A késő reneszánsz” c. fejezet, 216.

3 Uo. 218—219.

4 Uo. 225.

5 Uo. 228.

6 H. Takács Marianna: i. m. II. fejezetében. A felsorakoztatott példák és azok történeti adatainak kritikáját Détsy Mihály könyvismeretése tartalmazza az Építés—Építészettudomány III. 4. kötet, 475—479.

7 A középkorra, a középkori előzményekre utalást találunk már Bíró József: Erdélyi kastélyok. Bp. 1943. (é. n.) művének 23. oldalán.

8 H. Takács Marianna: i. m. 33—34.

9 A kiemelés tőlem.

10 A reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, 1970. 10.

11 A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. II. 399.

12 A „Művészeti Lexikon” (II. köt. Bp. 1966.) nem tartalmaz ilyen címszót, a szakirodalom pedig adós az ilyen jellegű meghatározásokkal.

13 „Ma olyan nagyobb méretű, rendesen emeletes, díszesebb külsejű épületet nevezünk kastélynak, mely az egyszerű kúriánál nagyobb, de a várkastélynál kisebb méretű — és erősítése nincs.” — írja H. Takács Marianna i. m. 33. oldalán. Mindez az épülettípus vagy épület-műfaj meghatározásához kevés. A fogalom tisztázása a szerző adattárában használt jelölésekkel sem könnyű. Ott ugyanis várkastélynak jelzi az Arad megyei Borosjenőt, amely szerinte „a bonchidaihoz és az alsórákoséhoz hasonló”, de sem Bonchidát, sem Alsórákost nem minősíti annak. Várkastély Brunóc, de a hasonló, sőt nagyobb Homonna nem. Csejte, Fraknó, Gács (amelyet Hollcsal téveszt össze), Kisvárdá, Léka, Munkács, Nagyecsed, Nedec, Németújvár, Szepesvára, Zalavár és Zólyomlipce azonban semmiképp sem várkastély, hanem valamennyi középkori eredetű, a reneszánsz idején átépített vagy bővített vár.

14 A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai, 1—3. füzet. Bp. 1967—1970. (A továbbiakban: Forráskiadványok), 3., 116.

15 Uo. 2., 249.

16 Uo. 2., 253.

17 Uo. 1., 145.

18 OL. Batthyány cs. körmendi lt. Missiles no 950.

19 Uo. no 963. (Vas megye.)

20 A mai Fertőszéplak (Győr-Sopron m.) OL. Kamarai lt., Nádasdy cs. lt. B. 1567. A. p. 119. — OMF Adattár, Jankovich Miklós kutatása.

21 OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. 1548. Miss. Takaró fol. 12. — OMF Jankovich M.

22 Uo. B. 1533. pall. Kapra. fol. 2. — OMF Jankovich M.

23 Uo. B. 1523. pall. 74. fol. 79. — OMF Jankovich M.

24 Uo. 1546. Miss. Stersenovith M. fol. 4. — OMF Jankovich M.

25 Uo. 1540. Miss. Pethő J. fol. 57. — OMF Jankovich M.

26 Szamota — Zolnai. Bp. 1902—1906. 461.

27 II. köt. Bp. 1970. 390.

28 Mindez építészeti aligha mond többet, mint az 1865-ben megjelent Czuczor—Fogarasi szótár (III. köt.), amely szerint „... a latin castellum után használt... Eredeti értelme erősített urasági lak, vagy várcs. Szélesebb értelemben nagybbszerű főúri lak...” Megjegyezzük, hogy a német Schloss és Kastell szavak nem ugyanazt az épületfajtát jelölik ma sem.

29 1562: OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. 1512. pall. p. 39. — OMF Jankovich M.

30 1552—1555: Uo. 1511. pall. 13. p. 11.: 1539. Miss. Perneszy A. fol. 5. — OMF Jankovich M.

31 1556: Uo. 1537. Miss. Nagy M. — OMF Jankovich M.

32 1555: Uo. Miss. Palatith J. fol. 9. — OMF Jankovich M.

33 1556: Uo. 1548. Miss. Török F. fol. 23. — OMF Jankovich M.

34 1550: Uo. B. 1521. pall. 51. fol. 3. — OMF Jankovich M.

35 XVII. sz. OL. Széchenyi cs. lt. II. k. 2. sz. 113. cs. C. p. 163—168. OMF. Badál.

36 1552: OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. 1512. pall. 33. p. 2. — OMF Jankovich M.

37 1670: Forráskiadványok 1., 77.

38 1647: OL. Batthyány cs. lt. Miss. 9484.

- 39 1559: OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. B. 1522. Miss. Ivánczy P. fol. 86. — OMF. Jankovich M.
- 40 1659: A Héderváry cs. oklt. II. 195. 1592: Uo. II. 210.
- 41 1591: OL. Baththyány cs. lt. Miss. 10.097—10.098. 1628: Maksay Ferenc: Urbáriumok. Bp. 1959. 60.
- 42 1564: OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. 1559. Számadások. p. 55. — OMF. Jankovich M.
- 43 1556: Uo. 1541. Miss. Zarkandy P. fol. 8. — OMF. Jankovich M.
- 44 1710: Forráskiadványok 2., 337—344.
- 45 1673—1715: Uo. 225—227.
- 46 1673—1720: Uo. 227—230.
- 47 1596: Uo. 249.
- 48 1676—1681: Uo. 301—302.
- 49 XVII. sz. 2. fele: Forráskiadványok 1., 17.
- 50 1677: Uo. 1., 96., 98.
- 51 1672—1724: Uo. 108—110.
- 52 XVII. sz. vége: Uo. 169.
- 53 1673: Uo. 2., 421—422.
- 54 1673—1698: Uo. 440.
- 55 1575: L. Hromádov: Štatný Kaštel v Bytči. Pamiatky a Múzea. 1955. 10—14.
- 56 1558: OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. 1518. pall. 42. p. 48. — OMF. Jankovich M. 1616—1618: OL. Lónyay cs. lt. Series II. cs. 21. p. 458., 468. — OMF. Jankovich M.
- 57 1600: OL. Zichy cs. zsélyi lt. Fasc. 12. no. 708. — OMF. Jankovich M.
- 58 1521: Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance. Kolozsvár, 1943. 286.
- 59 1718—1720: Forráskiadványok 1., 89—90.
- 60 1673—1687: Uo. 146—150.
- 61 Bíró József: A geryeszegi Teleki-kastély. Bp. 1938. 10—12.
- 62 Az eddigi kutatás alig figyelt fel erre az érdekes elnevezésre. H. Takács Marianna id. művének adattárában többször találkozunk vele, maga azonban csak ennyit ír róla (33. o.): „Maguk az összeírók sem voltak mindig tisztában avval, hogy hol a határ az udvarház és a kastély között. Ezt a tolcsvai udvarház összeírója úgy fejezi ki, hogy a „domus ad modum castelli”, „kastélyforma ház” kifejezést használja.”
- 63 Régi Magyar Költők Tára. XVII. század 1. Bp. 1959. 540.
- 64 Németguráb (Pozsony m.), Takács Sándor: Rajzok a török világból. II. Bp. 1915. 55., 1. jegyzet.
- 65 OL. Kisfaludy cs. lt. 5. csomó. 1592.
- 66 OL. U. et. C. Fasc. 11. no. 50. — OMF. Baranyainé. Forráskiadványok 2., 240.
- 67 Bártfai Szabó László: A Hunt-Pázmán nemzetségbeli Forgách család története. Esztergom, 1910. 305—306. Idézi H. Takács M. 196. o.
- 68 Károlyi cs. lt. Bp. Lad. 48. no. 34. — OMF. Oszwald.
- 69 Forráskiadványok 2., 566. és Maksay Ferenc: Urbáriumok. Bp. 1959. 411.
- 70 Forráskiadványok 1., 17.
- 71 Forráskiadványok 2., 433.
- 72 Uo. 1., 110.
- 73 Uo. 2., 330—331.
- 74 Uo. 3., 186—187.
- 75 Uo. 1., 14. és 3., 14.
- 76 Lásd: 63. jegyzet!
- 77 Osztrólokát H. Takács Marianna művének adattára udvarháznak minősíti, pedig méreteiben, alaprajzában, tömegalakításában tipikusan későreneszansz kastély, akárcsak a hasonló méretű Pácín, Monok, Végváralja, Kisbun vagy Alsócsicsénye, amelyeket a kastélyok közé sorolva találunk. Az idézett szerződés ő is közli Divald K.: Újabb adatok a felső-magyarországi renaissance építésről. Művészet, 1912. 62—64. alapján.
- 78 OL. Kisfaludy cs. lt. 3—4. csomó, lásd 62. jegyzet.
- 79 OL. Baththyány cs. lt. Miss. 595.
- 80 OL. Lónyay cs. lt. Series II. cs. 21., p. 458. — OMF. Jankovich M.
- 81 Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance. Kolozsvár, 1943. 217—218.
- 82 Eckhardt Sándor: Két vitéz nemesúr, Telegdy Pál és János levelezése a XVI. század végéről. Bp. 1944. — Idézi Takács M. 239. o.
- 83 1555: Káson pasa az aradi templom köré építtetett fortalitiumot (OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. 1552. Miss. Zabordinus M. fol. 26. — OMF. Jankovich M.); 1575-ben a Zala megyei Bucsa temploma (Pannonhalmi apátság lt. Chernel cs. lt. 1—150. No. 50.); 1553-ban a tapolcai templom körüli fortalitiumot említik (Szántó Imre: A végvári rendszer kiépítése a Balaton környékén 1541—1566. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 11. 1972., 325., 200. jegyzet.).
- 84 Takács Sándor: Rajzok a török világból. II. Bp. 1915. 57. o. 1. jegyzet.
- 85 Szamota—Zolnay: Magyar oklevélszótára szerint 1586 az első előfordulása. A történeti-etimológiai szótár megfelelő kötete még nem jelent meg, a nyelvészeti kutatás e téren elért eredményei még nem állnak rendelkezésünkre.
- 86 Lásd(27) jegyzet. — Megjegyezzük, hogy az utóbbi oklevélben található „Casteltheleke” szót az átírások alkalmával beszűrt

elnevezésnek tartjuk, a XIII. századi eredet a később bizonyítottak alapján kétségesnek tűnik.

87 A Zemplén megyei Felcseben 1457-ben „Fortalicium in modum castelli” áll. — Csánki Dezső: Magyarország történeti földrajza a Hunyadiak korában (a következőkben Csánki I—V.) I. köt. 334. és a később idézett példák.

88 Zsigmond-kori Oklevéltár (a továbbiakban ZsO.) II. 4252. de ez XV. századi átirat, amelybe a szó később kerülhetett bele.

89 Békefi Remig: A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp. 1907. 166.

90 ZsO. II. 7043.

91 Mindkettőt olasz szerző, az első Ransanus, a másodikat Bonfini írja. Idézi Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. Bp. 1966. 154., 157.

92 ZsO. I. 1549.

93 Uo. 5786.

94 Uo. II. 2686.

95 Uo. II. 2771.

96 Uo. II. 2794.

97 Éri István: A kisvárdai vár története. Kisvárd, 1961. 26.

98 ZsO. II. 818.

99 Holub József: Zala megye története a középkorban. I. Pécs, 1929. 308.

100 ZsO. II. 2846.

101 Csánki I—V.: többek között Arad megyében öt castellumot, Bácsban három, Baranyában ötöt, Békésben három, Biharban ugyancsak három, Bodrogban négyet, Csanádban kettőt, Győrben egyet, Hunyadban és Nógrádban kettőt-kettőt, Pozsgában kilencet, Somogyban hetet, Szatmárban ötöt, Szerémben négyet, Temesben hetet, az erdélyi Tordában három, Trencsénben négyet, Ungban kettőt, Valkóban huszonkettőt, Vasban kettőt, Veszprémben egyet és Zalában hetet sorol fel.

102 „Castellum ligneum cum fossatis et aliis munitionibus in Gradista” — Csánki II. 390.

103 Székely: „unum castellum fortissimum de ligno factum” — Zichy okmánytár VIII. 150—152.

104 „Curia . . . Circumdata cum fossato, simulcum castello ligneo cum turri lignea similiter circumfossato . . .” — Csánki II. 574.

105 „Curiam suam in opido suo pathak . . . ad modum Castri, cum propugnaculis menibus fossatis, et aliis necessariis edificijs, construere et edificare . . .” — Détsy Mihály: Hol állt a középkori sárospataki vár? (A Herman Ottó Múzeum Évkönyve VI. 1966.) 194. o. 45. jegyzetben.

106 1400: Éri István i. m. (91. jegyzet) — A Várdaiak engedélye szerint kőből vagy fából építhetnek erősséget vagy kastélyt (fortalitium seu castellum).

1401: Bátmonostori Tóttós László arra kap engedélyt, hogy Bodrog megyei birtokán bárhol, ahol akar „fortalicium seu castellum ligneum aut lapideum” építhessen. ZsO. II. 818.

1408: Gimesi Forgách Péter kap engedélyt, hogy birtokain bárhol kőből vagy fából kastélyt vagy erősséget építhessen. — OL. Forgách cs. lt. Dl. 58. 826. — OMF.

1410: Somkerek-i Erdélyi Antal engedélye kifejezetten „unum castellum lapideum seu fortalitium” építésére szól. — Teleki cs. okmánytára I. 365—366. Idézi Bíró József: A geryeszegi Teleki-kastély. Bp. 1938. 10.

1416: Ozorai Pipo várépítési engedélyében: „. . . fortalicia seu castella lapidea vel lignea construere seu edificare . . .” — Wenzel Gusztáv: Okmánytár Ozorai Pipo történetéhez. Történelmi Tár 1884. 417—418.

1452: Hunyadi János kormányzó elrendeli, hogy a Martonfalvai Laczak által a Vas megyei Martonfalván engedély nélkül építtetett erősséget a megye rontassa le. — Holub József i. m. 307., 97. jegyzet.

1455: Martonfalvai Lacza Mátyás Újlaki Miklós erdélyi vajda partfogására királyi engedélyt kapott, hogy Martonfalván fából, árkokkal és falakkal erősített kastélyt emelhesen. — Csánki II. 774., 834.

1469: Szentgróti János és Berekszői Hagymási Miklós kap engedélyt, hogy a Temes megyei Galádon „castellum cum propugnaculis, menibus, fossatis et aliis necessariis edificijs” építhessenek. — Csánki I. 13.

1470: Podmaniczky László a Trencsén megyei Bán mezővárosban „castellum seu fortalicium ligneum aut lapideum cum propugnaculis, menibus fossatis et aliis necessariis edificijs construere et edificare . . .” — Lukinich Imre: A Podmaniczky család oklevéltára I. 89.

1470: Sulyói Illés a Trencsén megyei Rohácson kap építési engedélyt: „castellum seu fortalicium . . . lapidibus in modum castrum cum turribus, menibus, propugnaculis, fossatis et aliis necessariis edificijs construere . . .” — Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. I., 275—276.

1472: Rozgonyi Rénold a Zemplén megyei Varannóban újonnan épített erődítménnyel ellátott házát említi Mátyás király oklevelében („. . . Nouam domum suam in Varano constructam et munitione vallatam . . .”) — Csánki I. 336., Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. I. 278.

1478: Szerdahelyi Dersfi István a somogyi Báton „. . . novum Castellum seu fortalitium ligneum aut lapideum cum propugnaculis

- Menibus fossatis . . . construere et edificare . . .” — Balogh Jolán i. m. 263.
- 1482: Varasdi Mihály királyi udvarnok kap engedélyt, hogy muraközi birtokán „... unum castellum seu fortalitium ligneum aut lapideum cum propugnaculis menibus fossatis . . .” építhesen. — Csánki III. 154., Balogh J. i. m. 276.
- 1489: A Zemplén megyei Butkálak hasonló engedélye: „... Vnum Castellum cum propugnaculis moenibus, fossatis et aliis necessariis edificibus construere et edificare . . .” — Balogh Jolán i. m. 267.
- A felsorolt példák száma további kutatással bővíthető, a bizonyításhoz azonban úgy véljük, ennyi is elegendő. Megjegyzendő egyébként, hogy a castellumok építéséhez kezdetül szükséges volt a királytól kapott engedély éppúgy, mint minden katonai célra használható épület építéséhez. Az engedély nélküli bontására a király vagy az országgyűlések határozatai utasították a tulajdonost vagy a vármegyét, ahogy ezt számtalan középkori adat bizonyítja.
- 107 „... turrim in castello ultra Zawam iuxta Arky . . .” — ZsO. II. 5665.
- 108 Uo. II. 5577.
- 109 Uo. II. 6347., 6349.
- 110 Uo. II. 6865.
- 111 Uo. II. 2609.
- 112 Idézi Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. Bp. 1966. 258.
- 113 Uo. 257.
- 114 Bonfini szerint: „... tria circum castella ex lignis et egesta terra proprius exeraxerat: . . .” és ugyanerről 1575-ben Heltai Gáspár: „... Mátyás király (Szendrő alatt) . . . három kastélyt csináltata fából környüle, és körülfogá az várat palánkokkal . . .” — idézi Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. 259.
- 115 Anjou-kori Okmánytár II. 218.
- 116 ZsO. II. 3867.
- 117 Holub József i. m. III. Kézirat a Zalaegerszegi Állami Levéltárban, 381.
- 118 Lásd: 95–96. jegyzet.
- 119 Szabó István: A falurendszer kialakulása Magyarországon. Bp. 1966. 153–165. A feudális „magánháború” c. fejezetben.
- 120 ZsO. II. 7043.
- 121 Holub József i. m. I. 125.
- 122 Csánki III. 118.
- 123 Fejér: Codex Dipl. VIII/2. 457.
- 124 1429: OL. DL. 68. 352. 1438–1470: Csánki II. 804.
- 125 Erdélyi László: A tihanyi apátság története. I. Bp. 1908. 34., 606–607.
- 126 Sopron m. oklt. I. 223.
- 127 ZsO. II. 894.
- 128 OL. DL. 18. 145.
- 129 A Podmaniczky család oklevéltára II. 195., 215.
- 130 Magyarország Régészeti Topográfiája 4., 35/15. lelőhely és Nováki Gyula: Földváraink védelme. Műemlékvédelem, 1958. 67–71.
- 131 Magyarország Régészeti Topográfiája 3., 18/4. lelőhely.
- 132 Igor Hrubec: Vyskum zaniknutej dediny Dolný Poltár. Archeologické Rozhledy XXIII/1. 1971. 69–79.
- 133 Lásd: 89. jegyzet.
- 134 Veszprémi regeszták 339.
- 135 Magyarország Régészeti Topográfiája I., 43/2. lelőhely.
- 136 Uo. 25/2. lelőhely.
- 137 Veszprémi regeszták 437., 438., 446.
- 138 Fejér: Codex Dipl. X/4. 780., ZsO. II. 6755.
- 139 Gergelyffy András: Palota és Castrum Palota. — Várnai Dezső: Várpalota várának építkezési korszakai. Magyar Műemlékvédelem 1967–1968. 125–153.
- 140 A Héderváry család oklevéltára. I. 483–485.
- 141 „... curiam . . . muratum cum menibus seu muris dentatis adinstar castelli . . .” — ZsO. I. 6095.
- 142 Uo. II. 1396.
- 143 Pámer Nóra: A kishányi vár feltárása. Magyar Műemlékvédelem 1967–1968. 295–313.
- 144 „... in Vareleye . . . Michaelis Bobal . . . domum et curiam propriam ad modum castelli, fossatis circum datam . . .” — Zichy Okmánytár VIII. 150–152.
- 145 „... Curiam lapideam ad modum castrum erectam . . .” — A Héderváry család oklevéltára I. 296.
- 146 ZsO. II. 7788.
- 147 OL. DL. 18. 145.
- 148 Szabó István: A középkori magyar falu. Bp. 1969., 103–104.
- Maksay Ferenc: A magyar falu középkori településrendje. Bp. 1971. 123–125.
- 149 Szabó István: A középkori magyar falu. Bp. 1969. 13., 37., 41., 103–104.
- Perényi I. — Vargha I. — Károlyi A.: A magyar falu építészete. Bp. 1955. 22–24., irodalommal. Kiss Imre: A kúriális nemesi Felső-Pásztori a XVI. századtól a XIX. század közepéig. Soproni Szemle, 1973. 2. 138–139.
- B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak. Bukarest, 1973. 42.
- Az idézett irodalom alapján aligha tartható Balogh Jolánnak „A magyarországi művészet története” (Bp. 1970.) 229. oldalán írott véleménye, amely szerint a szerényebb, földszintes reneszánsz-kori udvarházak, amelyekről csak régi összeírók tudósítanak, „... rendszert háromosztatúak voltak homlokzati tornáccal vagy anélkül, tehát a későbbi parasztházak előzményeinek tekinthetők”. A háromosztatú, tornácos ház sokkal régebbi és nem vezethető le a reneszánsz udvarházból, sőt az előzmény kérdése pont fordított.
- 150 Lásd: 104. és 129. jegyzet.
- 151 D. Popović: Vojvodina. Novi Sad, 1939. 313. és ezt kiegészítő, 1973. szeptember 25-én személyesen felvett adatok.
- 152 Kozák Éva: Régészeti és műemléki kutatások a dunaföldvári őregtoronynál. A szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve 1970. 181–208.
- 153 A Héderváry család Oklevéltára. II. 140–187.
- 154 ZsO. II. 7372.
- 155 OL. DL. 18. 403. Idézi Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. I. 280. és Holub József i. m. III. 758.
- 156 Holub József i. m. III. 758.
- 157 Uo.
- 158 Uo.
- 159 Both György özvegyének levele 1556-ból Nádasdy Tamáshoz: „Immar az arwak haza Zentgwgrh mykeppen Wegbe essek . . . igaz eleg epithes kellene mert . . . igen megh prswtwith . . .” — OL. Kamarai lt. Nádasdy cs. lt. Missiles Palatith fol. 28. — OMF. Jankovich M.
- 160 Istvánffy Miklós: Magyarország története. Debrecen, 1867., 554–555. és Budai Ferenc Lexicon III. 372.
- 161 Pataki Vidor: A XVI. századi várépítés Magyarországon. A Bécsi Magyar Történelmi Intézet Évkönyve. I. Bp. 1932., a rajz fotómásolata az OMF gyűjteményében „Bot sn. serig” címmel.
- 162 Geszti Eszter: A nagytétényi kastély története. — Borsos László: A nagytétényi kastélymúzeum. Magyar Műemlékvédelem 1969–1970.
- 163 A H. Takács Marianna i. m. 29–93. oldalain említett középkori előzmények között éppen ezért azok helytállóak, amelyek korábbi castellumok, mint a felvidéki Komjáti és Kistapolcsány, az erdélyi Somkerék, a dunántúli Jánosháza. A Hídvégárdóval, Kistárkánnyal, Goloppal és Monokkal kapcsolatos tévedésekre Détsky Mihály mutatott rá, idézett könyvismertetésében.
- 164 H. Takács Marianna i. m. 33.
- 165 Lásd: 10. jegyzet.
- 166 Rajzok a török világból. II. köt. Bp. 1915. 54–66. — H. Takács Marianna i. m. 33–34. oldalán a következőket írja: „A XVI. században viszont kastély néven a kisebb erősségeket emlegették, melyek többnyire csak kerített falból és azon belül a katonák, valamint a tisztek, esetleg várnagy és családja lakásaiul szolgáló épületekből álltak. Ezeknek a „kastélyok”-nak falai, palánkjai, erődítései szinte kivétel nélkül reneszánsz alaprajzú, szimmetrikus építmények.” Sajnálatos, hogy mindezt kötetében sehol sem gyümöcsöztette, és nem választotta szét a magyarországi reneszánsz építészetnek ezt a kizárólag katonai jellegű épületfajtáját a kastélyok és udvarházak más funkciójú csoportjától. Az általa idézett, Győr előtti mérési erősség és a bodonhelyi kastély valóban ilyenek voltak, de sem az 1560 körül épített Mihályi, sem a hasonló korból származó Vág nem volt ilyen, az 1594-ből idézett Kesző pedig a győri püspökök középkori eredetű vára volt.
- 167 Lásd: 21–25. jegyzet.
- 168 Pataki Vidor: A XVI. századi várépítés Magyarországon. A Bécsi Magyar Történelmi Intézet Évkönyve. I. Bp. 1932.
- 169 H. Takács Marianna i. m. 33.
- 170 Uo. 176.
- 171 Uo. 211. — az 1634-ben a győri káptalan által építtetett kastél nem a Veszprém megyei Lovászpatonán, hanem a Győr melletti Rábatoponán volt, amint az a Ráth Károlytól idézett tanulmányból kitűnik.
- 172 Uo. 183.
- 173 Uo. 234. Segesd ferences kolostorból épült végvárra.
- 174 Uo. 205. Az 1443-ban említett keszthelyi Pethő-castellum valóban a mai, 1745-ben megkezdett kastély helyén állt, az 1616 és 1739 közötti időből idézett adatok azonban a középkori ferences kolostorból castellummá, kastéllá alakított keszthelyi végvárra vonatkoznak.
- 175 Uo. Árpád-kori bencés apátságból a XVI. század közepén építették végvárrá Nagykapornakot is.
- 176 Uo. 244. Tihany végháza szintén bencés apátságból épült ki. Kapitánya, Mesteri János, soha nem volt építész, ezt a róla szóló adatok egyértelműen bizonyítják: — Történelmi Tár 1900. 79., Erdélyi László: A tihanyi apátság története. I. Bp. 1908., valamint Vathay Ferenc már idézett „Önéletírása”.
- 177 Uo. 245. A türjei castellumot XIII. századi premontrai monostorból alakították át.
- 178 Uo. 247. Zalavár úgyszintén bencés apátság volt.
- 179 Uo. 202.
- 180 Uo. 230.
- 181 Fitz Jenő: A folyódi vár feltárása. Alba Regia 2–3. 1961. 1962. 106.
- 182 Lásd: 33. jegyzet.

- 183 Lásd: 34. jegyzet.
 184 Lásd: 31. jegyzet.
 185 Pataki Vidor i. m.; Gerő László: Magyarországi várépítészet. Bp. 1955. 356. és Magyar várak. Bp. 1968. 226.
 186 Idézi Gerő László: A magyarországi várépítészet. Bp. 1955. 342–343. és Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. I. Bp. 1966. 258., 3. jegyzet.
 187 Rajzok a török világból. II. 55.
 188 Uo.
 189 Gerei K.: A nagy-károlyi gróf Károlyi család oklevéltára. Bp. 1887. III. 555., 561. (Idézi H. Takács M. i. m. 20–21.)
 190 Sági Károly: A zalacsányi törökkori várak. A Göcseji Múzeum Közleményei, Zalaegerszeg, 1960. 131–135.
 191 Holub József i. m. III. 525.
 192 Ol. A hg. Esterházy cs. lt. Rep. 10. Fasc. A. no. 1.
 193 Kozáry Károly: A jánosvári gr. Erdődy-birtok és vár rövid története. Dunántúli Szemle, 1940. 65–77. Idézi H. Takács M. i. m. 198.
 194 Károlyi Antal: A jánosvári várkastély. Vasi Szemle, 1972. 3. A közölt alaprajz csak vázlatos, az azon jelzett periodizáció valószínűleg téves. A felsorolt adatok forrásának megjelölése hiányzik, azok feltehetően Kozáry Károly cikkéből származnak.
 195 Károlyi Antal: A zsenyei Sennyey udvarház. Vasi Szemle, 1971. 3., 443–456. — Az adatok hiányában ellenőrizhetetlen megállapításokat tartalmazó ismertetés következtetéseit tévesek, amint hogy a közölt alaprajzok periodizálása is az. — A középkori udvarház fejlődésének másik irányáról, a várra történő kiépítésről itt nem beszélhetünk, pedig erre is van példa, amint azt Várpalota és Kínáda XV–XVI. századi várai bizonyítják.
 196 Forráskiadványok I., 145–146.
 197 Ol. Zichy cs. zsélyi lt. Fasc. 12. no. 708. — OMF. Jankovich M.
 198 Forráskiadványok I., 33.
 199 Forráskiadványok I., 253–274.
 200 Uo. 337–344.
 201 Forráskiadványok I., 15–17.
 202 Uo. 2., 479–482.
 203 Uo. 2., 625–645.
 204 Mindez ismételt bizonyítéka annak, hogy az összeírásokban tapasztalható „következtetlenségek” nagy része a szóhasználat és annak tartalma ismeretében feloldható és nem írható sem a leltárakat készítő, sem az épületek feltételezett funkció-keveredése rovására.
 205 Forráskiadványok I., 330–331.
 206 Uo. 3., 195–198.
 207 Uo. 3., 187.
 208 Uo. 2., 553.
 209 Uo. 2., 641.
 210 B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak. Bukarest, 1973. 179–201. A cím „A nagysajói udvarházhoz tartozó javak leltára”, a leltárból azonban egyértelműen külső sarakbástyás falakon belül álló kastély képe bontakozik ki, amint hogy a tartalomjegyzék is nagysajói kastélyról beszél.
 211 Balogh Jolán a Felvidék építészetének ismertetésében így ír a kisebb kastélyokról: „Az egyik alaptípus — és ez a régebbi — hosszszögűsögon emelkedő zárt emeletes tömb, udvar nélkül. Ezek tulajdonképpen a nagy várak lakópalotáinak a leszármazottjai. Ilyen pl. a bethlenfalvi kastély (1564), a márkusfalvi vár lakóépülete.” (A Magyarországi Művészet Története. Bp. 1970. 228.) A kis kastélyok alaprajzát vizsgálva azokon valóban feltételezhető a nagy várak lakópalotáinak hatása. A várakba épített lakópaloták azonban általában egytraktusosak, a kiskastélyok pedig nem. Építészetileg ez olyan lényeges különbség, hogy ebben sokkal inkább kereshetjük a XVI. században már mindig legalább kéttraktusos városi polgárház hatását.
 212 Súpis pamiatok na Slovensku. Bratislava, 1967–1969. I. 232–233.
 213 Uo. II. 449.
 214 Uo.
 215 Haiczl Kálmán: A Kistapolcsányiak. Turul, 1932. 30.
 216 Gerőné Krámer Márta: A monoki középkori kastély falkutatása és építéstörténete. Magyar Műemlékvédelem, 1961–1962. 93–101.
 217 Kissné Nagypál Judit: A páncini Alaghy-Mágócsy reneszánsz várkastély helyreállításáról. Műemlékvédelem, 1964. 227–233.
 218 Bíró József: A gornyeszegi Teleki-kastély. Bp. 1938.
 219 Gerei K.: A nagy-károlyi gr. Károlyi család oklevéltára. Bp. 1887. III. 555.
 220 Ezért vitatható H. Takács Marianna könyvének 32. oldalán leírt, önmagával is ellentmondásba kerülő véleménye: „A későbbi reneszánsz vagy barokk kastély építője — felhasználva a régebbi épület építtető részét, vagy építményével egy-egy szárnyát — gyakran olyan harmonikusan egészítettké, hogy a felületes szemlélő a büszke feliratnak hitelt adva „alapjaiból újonnan épített” kastélyoknak képzelhette ezeket. Ugyanakkor a régi, gyakran középkori alapok és építőanyagok felhasználása a fundálók részére igen nehéz, szinte megoldhatatlan helyzetet teremtett. Ezeknek a jórészt szerényebb felkészültségű mestereknek számolniuk kellett a fennálló körülményekkel. A késő középkori épületmaradványokhoz kellett illeszteniük az új, korszerű kastélyt vagy udvarházat; képességeik kibontását állandóan gátolták a régi alapok, melyeket fel kellett használniuk...” — Ha a kérdést nemcsak az építő, a fundáló, hanem az építtető oldaláról is nézzük, akkor azt kell megállapítanunk, hogy egy régi épület átépítését, korszerűsítését elsősorban ő határozta meg. A reneszánsz vagy barokk mester tehát azt építtet, amit kívántak tőle. Képességeinek kibontását semmiképpen sem a meglévő épület és annak alapjai határozták meg, hanem a megrendelő elképzelése és igénye. És ha „a régi, gyakran középkori alapok és építőanyagok felhasználása a fundálók részére igen nehéz, szinte megoldhatatlan helyzetet teremtett”, hogyan lehet, hogy a „reneszánsz vagy barokk kastély építője... gyakran olyan harmonikus egészítettké”? A középkori előzmények, ha csak alapok voltak, semmi nehézséget nem teremthettek, mert nem volt kötelező felhasználni őket. Az építőanyagok tudomásom szerint a középkorban és a reneszánsz idején azonosak voltak. A „szerényebb felkészültségű mestereknek” valóban „számolniuk kellett a fennálló körülményekkel”, ha az építtető meg akarta tartani azokat. A középkori eredetű reneszánsz kastélyok alaprajzai azonban arról tanúskodnak, hogy az átépítés eredménye minden esetben a korábbi épület részleges elbontása után merőben új épület lett.
 Ugyanúgy tarthatatlanok a 25. oldalon olvasható, következő sorok: „... az építkezést kezdő köznemesség — melynek az egyszerűbb, világos, kisebb arányokra is alkalmazható, áttekinthető, a díszletlen felületeken kis méretekben is derűt keltő reneszánsz formák jobban megfeleltek, mint a bonyolult, nagyobb felkészültségű mesterek, sokszor nemesebb anyagot igénylő gótika”. — Az alsó-őrsi, az átalakított, ugyancsak Veszprém megyei vilonyai vagy a lipóti párházai gótikus udvarházak és a falusi gótika ismeretében önkénytelenül is felmerül a kérdés: miért kellett volna ahhoz nagyobb felkészültségű mesterek és nemesebb anyagok? A XV. századi Magyarország vidéki gótikus építésze éppolyan világos, kisebb arányokra is alkalmazható, áttekinthető, a díszletlen felületeken kis méretekben is derűt keltő, mint az őt felváltó reneszánsz, amely éppen ezért tudta oly könnyen és gyorsan felváltani azt.
 221 Lásd: 63. jegyzet és Németh Imre: Vág sopronvármegyei község története. F. n. 30.
 222 Sedlmayr János: A bozsoki Sibrik-kastély. Műemlékvédelem, 1960. 193–200.
 223 Vlastovedný Časopis 1970. 108.
 224 Lásd: 65. jegyzet és Csátkai E. — Dercsényi D.: Sopron és környéke műemlékei. Bp. 1956. 558–559. A kastély falkutatását és helyreállítását e sorok írója 1969 és 1974 között végzi.
 225 A magyarországi művészet története. Bp. 1970. 216., 225.
 226 A magyarországi művészet története. Bp. 1970. 216. és Degre A., Gergelyffy A., Valter I.: Az egervári vár története. Zalaegerszeg, 1965.
 227 A sopronkeresztúri kastélyt Balogh Jolán szerint 1621–1625 között építtették (A magyarországi művészet története. Bp. 1970. 217.) — H. Takács Marianna szerint azonban már 1560 körül átépítették (i. m. 236.). A valóság feltételezhetően a kettő között van. A Nádasdy-levéltár adatai szerint 1554-től 1561-ig egyfolytában építkeztek Keresztúron, 1560-ban már a kapu feletti tornyot falazták és a tetőt építették, 1561-ben zsindelyezték, ajtókat, ablakokat készítettek. Többször említik a Bécsből érkező Gulielmo mestert — Ol. Kamarai levéltár, Nádasdy család levéltára, Pall. 1511–1549. Ajkay Mihály provisor, János deák, Karol Gergely, Thienneus Kajetan és főleg Sennyey Ferenc levelei. — OMF. Adattár, Jankovich Miklós. — Erre vonatkozóan legújabbban Tóth Melinda hoz meggyőző bizonyítékokat „A sárvári vár építéstörténete.” (Savaria 1966–70. 4. köt. — 230., 235–239.) című tanulmányában.
 228 Rados Jenő: Magyar kastélyok. Bp. 1939. 32. és L. Hromádová: Štatný Kaštieľ v Bytči. Pamiatky a Múzea IV. 1955. 10–14.
 229 Lásd: 64–72. jegyzet.
 230 B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak. Bukarest, 1973. 35. — A kiemelés tőlem.

RESÜME

Die Untersuchung der renaissance Schloßarchitektur hat sich in der Forschung der Geschichte der ungarischen Architektur in den letzten Jahren zum selbständigen Thema entwickelt. Aus der Fachliteratur ist es allgemein bekannt, daß der Bau des renaissance Schlosses in

Ungarn im 16. Jahrhundert unter italienischem Einfluß eingesetzt hat. Die Baumeister sind Italiener gewesen, hauptsächlich Ingenieuroffiziere, die wegen des Bau der gegen die Türken errichteten Grenzfestungen aus Norditalien gekommen sind. Durch ihre Vermittlung

und auf Grund ihrer Tätigkeit sind die ersten Schlösser mit ausgesprochenem Renaissance-Grundriß und Maßstab mit vier Eckbasteien entstanden.

Laut der kunstgeschichtlichen Literatur ist das Schloß in Ungarn im 16. Jahrhundert als neuer Bautyp, Wohnsitz der Provinzadeligen entstanden. Vor kurzem wurde der von früher schon bekannte Gedanke der mittelalterlichen Voraussetzungen der ungarischen Renaissancearchitektur von mehreren Forschern aufgegriffen. Trotzdem ist es noch nicht klar was man unter diesen Voraussetzungen genau versteht und wie sie auf die Entfaltung der renaissance Schlossarchitektur ausgewirkt haben. Die lateinische und ungarische Bezeichnungen der Schlösser des 16. und 17. Jahrhundert und die architektonische Erscheinung, was hinter diesen Namen steckt, die Formen der Schlösser zeigen nicht in jedem Fall renaissance Eigenschaften. Das mächtige archivalische und denkmalpflegische Material beweist, daß im 16–17. Jahrhundert allgemein verbreiteter Schloßtyp – mit Basteien, Türmen versehenen Mauern umgebenen Wohnhaus – schon ein von viel früher bekannter Form gewesen ist. In den adeligen Wohnorten der Grundherrschaftlichen Zentren vom 13. Jahrhundert standen verteidigungsfähige Gebäuden, erstens Türme oder mit Stockwerken versehenen Steinpaläste, Wohntürme und Palatien. Im folgenden Jahrhundert wir wissen schon über mit Steinmauern umgebenen, türmigen Steinpaläste. Im 15. Jahrhundert war das mit Mauern umgebene mit Basteien, Türmen aus Stein oder Holz gebaute Haus, welches als burgmäßig gebaute Wohnhaus

(Curia seu domus nobilitaris per modum castri constructa) genannt wurde, allgemein verbreitet. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erscheint – vielleicht derzeit schon unter italienischem Einfluß – das spätgotische Schloßform, wobei die Türmen nicht nur in den Umgebungsmauern, sondern auch in dem Hauptgebäude zu finden sind. Diese mittelalterlichen Bauformen wurden auch im 16. Jahrhundert gebaut, genau in derselben Zeit, als der vom italienischen Renaissancegeformte vierecktürmige Typ, deshalb sind als Vorgänge der ungarischen renaissance Schloßbauten die oben erwähnte gotische Bauformen zu betrachten. Diese These ist von der Identizität der lateinischen und ungarischen Namen unterstützt.

Vom Ende des 16. Jahrhundert entfaltet sich der Typ des Spätrenaissance-Schlusses mit vier Eckbasteien oder runden Türmen unter dem Einfluß der weitlebenden mittelalterlichen und italienischen renaissance Formen.

Im Inneren der Ecktürmen sind es keine Kanonen mehr gewesen, sondern Wohnzimmer; die Wohnflügel haben Höfe umgeben, mit von Pfeilern oder toskanischen Säulen verzierten Loggien.

Die Weiterentwicklung dieses Bautypes bis das offene Barockschloß ist schon allbekannt. Die Entfaltung des Schloßbautes hat in den mit Ungarn benachbarten kroatischen, österreichischen, mährischen und polnischen Gebieten – wie es die historischen und auch die reich erhaltenen Denkmäler beweisen – einen ähnlichen Weg gegangen. Deshalb ist seine Geschichte in die mitteleuropäische Entwicklung gut einfügbar.

BOROMISZA TIBOR. ELSŐ KÍSÉRLET TELEPALAPÍTÁSRÁ [I]

(Fejezet a „Szentendrei festészet története és stílusának vizsgálata 1945-ig”
című kandidátusi értekezésből)

„Engem nem hívnak Párizsok, Velencék,
hol mint szökőkút, gyöngyöz életár,
reám Hazám tarolt mezője vár —
Ó, csak tarolt ne volna! én is mennék !”

(József Attila: Szerelmes keserű hazafiság. 1922.)

Az első világháború után 1921-ben BOROMISZA TIBOR (Bácsalmás, 1880. márc. 8. — Szentendre, 1960. jan. 8.) telepedett le Szentendrén, ahol az első alkalommal 1927 júniusáig tartózkodott. [2] Boromisza Tibor, ahogyan a korabeli sajtóból kitűnik, az 1920-as években egyik legjelentősebb művészünknek számított, annak ellenére, hogy világszemlélete és megelőző élete hivatalos érvényesülését éppen úgy gátolta, mint az azzal szemben szervezkedő polgári képzőművészeti csoportosulásokban való részvételét. Nem mintha művészeti eredményei révén nem hívta volna meg már a Miénk, vagy később a KUT, de végül is maga vált el tőlük, vagy visszautasította a meghívást (pl. a KUT-ét nyilvánosan). Új életforma után kutató művész volt, művészi munkásságát mindig nagyfokú társadalmi aktivitással párosította, ami sok ellenséget szerzett neki élete folyamán — tegyük azonban hozzá, hogy olyan barátokat is, mint Egry József, Medgyessy Ferenc, Tersánszky J. Jenő, Bajcsy-Zsilinszky Endre. „A művészet nem kényelmes, tetszetős polgári foglalkozás, hanem harc és háború... Forrongás az elemem: nincs stáció. Száguldó gyorsvonalat füstjeként maradnak el produktumaim gondolataim mellől” [3] — mondja 1914-ben. A magyar avantgardizmus egyik korai képviselőjének mutatja ez a hitvallás. A második nagybányai generációhoz tartozott, [4] Réti Bornemisza Gézával, Perlrott Csaba Vilmossal, Tihanyi Lajossal, Ziffer Sándorral azok közé a fiatalok közé sorolja, akik Czobél 1905/1906-os párizsi tartózkodása után 1907 körül már az új „neompresszionista” stílusnak nevezett kifejezőmóddal próbálkoztak, Matisse, Gauguin, Van Gogh művészetére hivatkozva. Boromiszának ugyan nem volt közvetítésre szüksége, mivel 1905/6-ban maga is Párizsban dolgozott a Colarossi szabadakadémián, [5] előtte 1904-ben pedig Rómában. Saját útját járta tehát, [6] amely merőben különbözött a természet lírai szemléletéből elmerülő, a társadalmi kérdésektől magát mereven elhatároló nagybányai festészettől, jóllehet festészeti tanulmányait Ferenczy szabadiskolájában kezdte 1902-ben Budapesten. Ezenkívül alig kötötte más Nagybányához, mint hogy első felsége, Torday Mária a nagybányai főbíró leánya volt. Az 1910 körüli években Nagybányán keletkezett festményei [7] a fényformatör hatását alkalmazó, erősen expresszív jellegű, az ottani általános szelíd természetelvűségtől elütő kifejezőmódot mutatnak, és hajlamot a nép életével foglalkozó tematikus tárgyválasztásra. [8]

Boromisza életútjára valószínűleg meghatározólag hatott 48-as érzelmű családja, [9] mely már korán kifejeztette benne a nemzeti öntudatot és azt a becsvágyat, hogy hazájának és népének előrehaladását minél hűvebben szolgálja. A szolgálat vállalására alkalmassá tette az is, hogy aktív huszártiszt volt — annak ellenére, hogy nem a katonai, hanem a művészpályát érezte hivatásának. Már 1907-ben erősen elűthetett a nagybányai festőktől, még a neósoktól is: huszártiszt léteire munkásoverállban festett, [10] és igen gyakran munkásokat. Az 1910-es évek elejére Réтивel és híveivel a kapcsolata igen elromlik, [11] s bár ez az idő már mindenképpen a nagybányai művészet válságát és egyben hivatalossá válását jelzi, [12] Boromisza annyira elűt még a neós ellenzéki társaságtól

is, hogy műtermét, melyet Iványi Grünwald Kecskemétre való távozásával még a vegyes bizottság szavazott meg neki [13] az 1912-es reprezentatív nagybányai kiállításon — ahol ő egyébként nem szerepelt — szöges drótkerítéssel (!) választották el a többiektől [14] — teljesen kiközösítették. [15] 1914–18 között katoná, [16] 1918-ban a Szocialdemokrata Párt ismert régi elvei alapján [17] fölkerítette, vegyen részt Szatmárnémetiben, ahol katonai szolgálatot teljesített, a munkástanácsban és alakítsa meg a katonai tanácsot. Mint a Szocialdemokrata Párt szatmárnémeti első alelnökét a Tanácsköztársaság bukása után Dunavecscén letartóztatták és a Margit körüli katonai fogházba szállították. Innen egy ugyancsak baloldali érzelmű fogoly orvos ismerőse szabadított ki mint megoperálandó beteget. [18] Ezután rövid ideig a margitszigeti kisszálóban lakott, ahonnan ki-kirándult a budai hegyekbe festeni. Így jutott el Szentendrére és ezt választotta Nagybánya után otthonának 1921-től.

Boromisza mozgalmas életeseményeit művészi események sora kísérte, [19] melyekből csak a legutolsót említjük szentendrei tartózkodása előtt: 1918-ban retrospektív kiállítás Szatmárnémetiben. [20] Bevétele a katonaszervek és -árvák felsegélyezésére fordította. Legutolsó kiemelkedő műve pedig Szentendrére jövele előtt az 1919-ből való Ónarc képe, [21] amely munkás öltözékben ábrázolja, siltes sapkában, zsebre dugott kezekkel, lámpáktól megvilágított esti utcán, a háttérben munkásalakokkal. Hevesy Iván így ír erről a képről kis könyvében, mely már Boromisza szentendrei tartózkodásának idejében jelent meg: „Nem a szokásos fejtanulmány ez, hanem egy különös kompozíció: az előrenyomuló, a cselekvés lendületébe jött tömeg élén jön felénk, lép teljes alakban elénk a művész, mint a vezető a tömeg előtt, de mint aki maga is egy a tömegből”. [22] Boromisza tehát a társadalmi forradalomban találta meg végül nagybányai művészi forrongásainak a betetőzését. Ezt a forradalmat azonban megdöntötték. Aktív résztvevői közül Boromisza azok közé a kevesek közé tartozott, akik nem menekültek külföldre és nem is tértek a megalkuvás útjára. A lehetőség szerint kereste a megoldást, hogy a megváltozott körülmények között hogyan munkálkodjék tovább. Szentendrén a 20-as évek elején főleg aquarelleket festett, amelyeken továbbfejleszti a képszerkesztés érdekében már Nagybányán alkalmazott fénytörési problémákat, ami művészetének látomásjellegét erősíti; ugyanakkor a természet formáihoz is ragaszkodik.

Egry József korabeli művészetével mutatnak érintkezési pontokat Szentendrén, 1921–27 között keletkezett művei. Egyreheze még a század elejéről jó barátság fűzte. Feltehetően az ő indítványára jött Egry is Szentendrére dolgozni 1925 nyarán, [23] amikor több más, a későbbi művésztelep megalakításában nem szereplő festővel találkozunk itt, akikkel egy szabad társulási formát akart létrehozni. Boromisza Szentendrén a tájat festi a benne dolgozó emberrel. Látomászerűség és dinamikus cselekvőesség együtt jellemzői képeinek, Hevesy Iván is egyedülálló jellegzetességének tartja a „passzív szemlélődésnek és az aktív forradalmiságnak sajátos, látszólag ellentmondó egyesülését”. [24] A Rab Ráby tér

este, a Szentendre, a Pilisszentlászló, a Juhok[25] című aquarelljei mind a cselekvő ember és táj dinamikus egységéből alakítják mondanivalójukat. A vidék vizet húzó, szántó-vető, kapáló emberei népesítik be festményeiket. Ha a szubjektivitást fokozó fényhatásokat, a korszak új jellemzőit leszámítjuk, a Nyolcak aktivitásának töretlen folytatóját ismerhetjük fel e képekben. Míg azonban a Nyolcak nemzetközi irányzatokat honosítottak meg itthon, nagyrészt semleges polgári tematikával, melyeknek az adott történeti helyzetben megvolt a maga szerepe, addig a Tanácsköztársaság eleste után itthon maradt Boromisza Tibor művészetének formai és tárgyi alakításában a nemzeti vonások erősítésére törekedett, illetve kényszerült. Az „internacionális szolidaritás be nem váltott ígéreteit”[26] a fajtákban rejlő értékek felszínre hozásával kívánta pótolni. Erre szolgált a népművészet és népszokások kutatása, melyben előképeit Bartók Béla és Kodály Zoltán munkásságában, korabeli párhuzamait pedig Szabó Dezső és Mórícz Zsigmond törekvéseiben látta,[27] a jobboldali nacionalista törekvésektől igyekezett elhatárolni magát.[28] A népművészet és népszokások keresése nála egyszerű lerajzolását jelentette a nép életével kapcsolatos dolgoknak, ha pl. a Pilisszentlászlóról Szentendrére húzódó karácsonyi népszokásokból vett témát tekintjük (Szentlászlói karácsonyjé 1925),[29] vagy 1926-os érsekújvári útjáról fennmaradt parasztházak rajzát (Gugi uccán véges-végig felirattal).[30]

A népi eredet kutatása néha romantikus módon ködbe vesző mítoszokhoz is elvezette, pl. a buddhizmusban



1. A Rab Ráby tér este (néhai Erzsébet tér) 1923. akv. p. Hagyaték



2. Szentendre 1923. akv. p. 200×290 mm. Hagyaték



3. Pilisszentlászló 1924. akv. p. 215×300 mm. Hagyaték



4. Szentendre 1925. akv. p. 215×300 mm. Hagyaték

az ősmagyarok egyik vallási formáját vélte feltalálni. Több képen és gobelinjén ábrázolt éppen a szentendrei korszakában különféle keleti isteneket.[31] A mítikus múltba fordulás vezette arra is, hogy képeit az első szentendrei korszakától kezdődően rovásírással jelezze.

Boromisza első szentendrei tartózkodása idejéből való termésének egyik igen szép része 1924–26 közötti aquarellsorozata, melyet említett villájának építéskor készített a domboldalon dolgozó, építő emberekről, mögöttük kitérül a szentendrei Duna, túlsó partján a szigettel. A Házam alapfalrakása, a Köfajtók, a Húzzák a falakat, a Kőművesállványon című[32] képek figuráinak ritmikus, expresszív gesztusokra alapuló kompozíciói arra engednek következtetni, hogy Boromisza már akkor ismerte, talán Hevesy Ivánon keresztül, aki az említett monográfiát írta róla 1922-ben, a Szociáldemokrata Párt baloldali mozgalmához kapcsolódó új mozgás- és táncművészeti törekvéseket. 1926-ban elkezdett Csoport című festménye[33] — három szabadban ülő férfi hallgatja a prófétai pózban könyvből olvasó negyediket — arra mutat, hogy a társadalmi aktivitás ekkor is élénken foglalkoztatja. Szentendréről való eljövetele idejéből adatokat találunk arra nézve, hogy maga is részt vett az új kezdeményezésekben. 1928 tavaszán a Zeneakadémia kamaratermében öt ízben megrendezett Cikk-Cakk-estéknek Hevesy Iván, Kövesházy Ágnes, Palasovszky Ödön és Tamás Aladár mellett művészi vezetője,[34] a díszletek tervezője.[35] A Cikk-Cakk-esték programja, mint a Litteratúra c. lap írta: „igyekezett borsot törni a jóllakott szellemi tunyaság orra alá és próbált, néha a vakmerőség



5. Horány 1925. akv. p. 215×300 mm. Hagyaték



6. Juhok 1925. akv. p. 215×295 mm. Hagyaték

határáig menő lendülettel, propagálójává válni egy új, a tömegekből sarjadozó világnézetnek".[36] Szentendrei vonatkozásban nemcsak azért érdekesek, mert előkészítésük valószínűleg még ebbe az időbe nyúlik, hanem mivel a közreműködők közé Boromisza néhány szentendrei fiatalembert is bevont: Gruber István és Pánisz István személyében.[37]

A Cikk-Cakk-estékről többek között a 100%-ban Gergely Sándor tudósít.[38] Ugyanabban a számban névtelenül Tamás Aladár ír a Nemzeti Szalon egyidejű csoportkiállítása ürügyén Boromisza Tibor képeiről,[39] és reprodukcióban közli Boromisza Stromfeld Aurélról festett erőteljes portréját, amely 1919-es Önarcképével rokon. Ez némi fényt vet Boromisza 1920-as évek végi szellemi irányulására. Stromfeld Aurél 1926 nyarán lépett be a KMP-be és folytatott megbeszéléseket a Komintern tagjaival, részben Madzsar József közreműködésével,[40] akivel Boromiszanak ugyancsak volt kapcsolata.[41] Hogy Boromisza az 1920-as évek második felében szervezkedő Stromfeld-kör[42] munkájában részt vett volna, arról nem tudunk. Szentendrei házépítése, balul kiüthő második házasságából rászakadó válság miatt valószínűleg csak 1927 nyaratól, Pestre való költözése után kerülhetett kapcsolatba Madzsarékkal. Stromfeld portréja pedig annak halála után,[43] 1927. okt.10.,[44] készült a rendíthetetlen forradalmi gondolat szimbólumaként. Nemhiába írja Tamás Aladár,[45] hogy Ripka Ferenc főpolgármester szó nélkül fordult ki a Szalon kiállításáról, valószínűleg a Stromfeld-portré miatt, de a jobbfelé egyezkedő Népszava kritikusa is elhallgatta.

Boromisza Tibor nevéhez fűződik az első szentendrei művésztelep. Ő fedezi fel, hogy a város változatos környéke és nemzetiségei milyen gazdag lehetőséget rejtene magukban a festői ábrázolásra. Hasonlít is az ő Szentendréről alkotott véleménye arra, amit Réti[46] vagy Ferenczy Valér[47] Nagybányában dicsér és el is út tőle. A táj és emberek színessége egyformán megragadja őket, de Boromiszanak a külső világ sokkal inkább szuverén önmaga kifejezésére szolgál, mint a nagybányaiaknál. Amikor 1925 nyarán az ott dolgozó festőkről nyilatkozik, a táji környezet gazdagsága az ő gondolatvilágában arra szolgál, hogy a munkát szerető festő jól el tudja „szeparálódni” benne.[48] Külön ki is emeli, hogy ki itt, ki ott lakik, ugyanakkor mégis a kolóniáról és nem saját magáról beszél.[49] Művésztelepeink életében új elem az ilyenfajta individualizmusnak a hangsúlyozása. Boromisza lényegében, ha nem is egészen világosan körülhatárolva, szabad társulási formáról beszél, melyben az egyéniség nincsen magára hagyatva, ugyanakkor szabadon bontakozhat ki. Ezek a gondolatok szociális nézettel függnek össze, s már Nagybányán is ez a felfogása zárta ki végül is az államilag támogatottá váló kolónia résztvevői közül, jóllehet az állami támogatás elérésében tetemes része volt, mint az egyik helyi előjárósági tag vejének.[50] Méltatói már akkor kiemelték, hogy járatosan úton szeret haladni, „lelki szenzációkat keres” és nem a természet szolgái utánzását — hogy a szabad művészi megvalósulás híve.[51] Ez a magatartása választotta el végül is a Réti és Thorma tanársága alatt lassan konformizálódó nagybányai kolóniától, hogy már



7. Házam alapfalrakása 1924. akv. p. 220×310 mm. Hagyaték



8. Kőfejtők 1926. akv. p. 215×300 mm. Hagyaték

akkor fölérezen valamit abból az áramlatból, ami a társadalmi változásokkal együtt ismét fölerősödik majd a két világháború közötti művészetünkben: a társadalom fokozott fölbomlásával párhuzamosan haladó fokozott individualizmus új romantikus hullámát. Nem véletlen, hogy a 20-as években egy művésztelep, tehát végül is kollektívum kapcsán kerülnek e gondolatok megfogalmazásra, és az sem véletlen, hogy olyanfajta szabad társulás, amilyent Boromisza elképzelt hivatalos támogatással nem jöhetett létre a bethleni konszolidáció éveiben sem, később még kevésbé. A felületes szemlélő láthatja Boromisza rosszul sikerült második házasságában az okát annak, hogy el kellett jönnie Szentendréről, valójában azért távozott onnan, amiért Nagybányáról is, mivel elszigetelődött. Mozgolódásai elindították a hivatalosan támogatott művésztelep gondolatát, amely azonban már magában hordta a jobbfelé való egyezkedésnek a lehetőségét, de legalábbis a társadalmi passzivitását. A forradalmi gondolataiból mit sem engedő Boromisznak ebben még akkor sem lett volna maradása, ha kérték volna rá. Erről persze szó sem lehetett, hiszen azok a fiatalok, akik egy évvel később jönnek majd Szentendrére, és akikből a Szentendrei Festők Társaság megalakul, egytől egyig Réti tanítványai voltak, Réti pedig tudjuk, hogyan vélekedett Boromiszáról.

De kik voltak azok a művészek, akik Boromiszának a kolóniaalapítással kapcsolatos ábrándjait Szentendrén való jelenlétükkel 1925-ben elősegítették?

Az Újság 1925. szept. 6-i cikke, melyből Boromisza elképzelését megismerhetjük, sorrendben Erdei Viktor, Kubinyi Bertalan, Egry József, Tipary Dezső és Sárospataky Bálint festők nevét említi, akik 1925 nyarán Boromiszán kívül Szentendrén dolgoztak és Szamosi Sós Vilmos Szentendrén lakó szobrászt.



11. A kőművesállványon 1926. akv. p. 300 × 220 mm. Hagyaték



9. Kilátás az Ady Endre út 64 kertjéből. Bokor Zsuzsa fotója 1972. Hagyaték

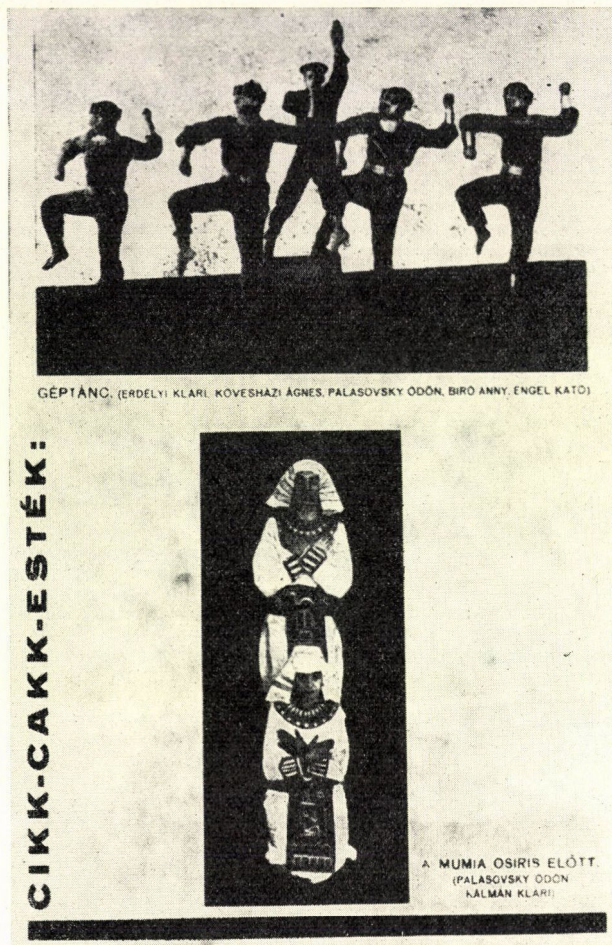


10. Húzzák a falakat 1926. akv. p. 220 × 300 mm. Hagyaték

ERDEI VIKTOR (1879. okt. 16. – 1945. a főváros ostroma alatt a pesti gettóban)[52] Nagybányán Hollósy Simonnál (1899), majd Pesten Székely Bertalannál tanult a Mintarajztanodában (1899–1901), Münchenben (1900–1901) és Párizsban volt tanulmányúton, majd ismét Nagybányán Ferenczynél. Ahogyan Felvinczi Takács Zoltán írta róla:[53] szüntelen belső tűz emésztette, és 1914 körül, a nagybányai művészet széthullása idején benne is feltámadt az „ösztönember”. Elek Artúr szerint[54] két művész lakik benne, egy finom tónusfestő és egy lélekkereső. 1920-as években elkezdte képein újra erősen dominál a szecessziós hatás figyelemre méltó expresszivitással, szimbolikus tartalommal pl. Evolúció, Ima, Éva kígyóval stb. képei. Az Újság említett cikkében úgy vall, hogy a nagyváros után friss impressziókat jött keresni Szentendrére. Hiányzott neki Nagybánya s kellett valami, ami régi erőben tartja. Most készül gyűjteményes kiállításra, ezt a szentendrei nyarat nagyobb kompozícióinak befejezésére és a vidék szépségeinek kutatására szánta. Mikor 1926 áprilisában megrendezi pesti kiállítását a Nemzeti Szalonban, a kiállítás főleg szimbolikus képek, Dunakanyar-témák szerepelnek, és egy szentendrei téma: Szentendrei házak címen. Az Újság cikkének alcíme szerint a szentendrei festők 1925 nyarán Boromisza és Erdei Viktor körül csoportosultak.

KUBINYI BERTALAN (Budapest, 1891. márc. 29. – ?) festő a budapesti Képzőművészeti Főiskolán végezte tanulmányait 1913-ban és a belvárosi reáliskola rajztanára volt. 1926-ban rendezett gyűjteményes kiállítást az iskolában, ahol tanított.[55]

EGRY JÓZSEF (Újlak, 1883. márc. 15. – Badacsonytomaj, 1951. jún. 19.) kiemelkedő XX. századi művészünk szentendrei tartózkodására vonatkozóan ez



GÉPTÁNC. (ERDELYI KLÁRI, KOVESHÁZI ÁGNES, PALASOVSKY ODÓN, BIRÓ ANNY, ENGEL KÁTI)

A MUMIA OSIRIS ELŐTT.
(PALASOVSKY ODÓN
KÁLMÁN KLÁRI)

12. Cikk-cakk esték. 100% 1928. 7. sz.

az egyetlen hivatkozás, amit ismerünk, szentendrei vonatkozású képeről nem tudunk. A 20-as években mindenesetre átalakuláson ment keresztül művészete: szubjektivitást és látomásszerűséget jelölő fényelemeket fogott össze racionális szerkezettel. A nagy szélsőségek kiegyensúlyozásában, és a látomásszerűség felé való folyamatos eltolódásban társa az említett művészeknek. Valószínűleg Boromisza hívására jöhetett Szentendrére, régebben barátság fűzte össze őket meg Medgyessy Ferencet is. Boromisza hagyatékában a későbbi időből is találunk Egyry-levelet.[56]

TIPARY DÉZSŐ (Horváti, 1887. febr. 15. – ?) [57] Budapesten, Nagybányán, Münchenben tanult. A 20-as években a Duna-kanyarban festett, 1924-ben Esztergomban volt kiállítása 1923–25 között Esztergomban töltött éveinek terméséből.[58]

1926-ban műteremkiállítása volt Pesten. Ezzei kapcsolatos folyóiratcikkek esztergomi képeit említik. Először posztimpresszionista stílusban festett, később expresszív hangsúlyt kaptak festményei.[59] 1925-ös szentendrei képeire hivatkozást nem találunk, ellenben a Nemzeti Szalon 1908-as tavaszi kiállításán már két szentendrei témájú képpel szerepelt.[60]

SÁROSPATAKY BALINT festőről mindössze annyit tudunk, hogy 1925-ös szentendrei tartózkodása előtt tért vissza orosz fogságból.[61]

Az 1925 nyarán Szentendrén tartózkodó festők közül egyet sem találunk az 1929-ben hivatalosan megalakuló Szentendrei Festők Társaságának tagjai közt, jöllehet 1926 nyarán már ennek a másik csoportnak a tagjai is megjelennek Szentendrén. 1926-ban Boromisza még jelen volt, a többiek azonban újabb művészek váltot-

ták fel,[62] akik Boromiszát nem ismerték,[63] vagy nem akartak tudni róla.

Az első laza szervezetű telep tagjai pedig, ahogyan nyomon lehet követni őket, szétszóródtak az országban. Egyrészt, mert az ilyenfajta szabad társulásnak nem voltak meg sem a szellemi, sem az anyagi feltételei, másrészt mert egyre inkább magukba fordulva útjuk szétvált. Különben is túl voltak azon az életkoron, amikor még kiforratlan elképzelések folytán egy társaság nagyobb kohézióval tapadhat egymáshoz. További útjuk folyamán megfigyelhetünk bizonyos hasonló indítékokat, melyek kapcsolódnak a Boromisza által megfogalmazott feladathoz: „az internacionalis szolidaritás be nem váltott ígéreteit a fajtákban rejlő értékek létrehozásával kell pótolni”.

Boromiszának ez a programja a 48-as nemzeti eszme keretei közé illik, a népek testvériségének jegyében fogant, a nagyvilágtól való elzártágunk éveiben az önértékből, a kifogyhatatlan népi energiákból való merítést tűzi célul. A valódi nemzeti értékek felé fordulását támogatta Tamás Aladár is,[64] aki hasonló folyamatot látott végbemenni a húszas évek végén a szovjet kulturális életben. Az elképzelést a művészek különféleképpen vélik megvalósíthatónak: Boromisza a Hortobágyra megy magyar típusokat keresni, Egyry a magyar tájnak a kiválasztott részét, a Balaton környékét emeli mítikus magasba, Erdei Viktor pedig a magyarországi zsidóság típusai között kutat,[65] hogy így állítsák szembe művészetüket a külső és belső faji elnyomással. Az idősebb generáció felfogásában, de végül is a szentendrei festészet hangját később meghatározó szerkesztményes lírai, illetve szürreális törekvéseket készítik elő. A későbbi évek félig kimondott szentendrei programjai azonban a nemzeti vonások hangsúlyozása helyett inkább a nemzetközit helyezik előtérbe. Ennek oka, hogy a húszas évek végén írásban is rögzített Klebelsberg-féle neonacionalista elmélet a modern nemzeti gondolat képviselőjévé az uralkodó osztályokat tette meg, ellenségét pedig az alsóbb néposztályok között kereste.[66] Manipulációival az ellenforradalmi rendszer jelszavává sorvasztotta a valaha a nép érdekeivel összekapcsolódó nemzeti fogalmat. Ez



13. Stromfeld Aurél archépe 1927–28. Közölve 100% 1928. 7. sz.

a manipuláció a harmincas évekre már zavarokat keltett, és a jobbszándékú, de világnézetiileg tájékozatlan művészek szemében gyanússá tett mindent, ami a nemzeti fogalmával volt kapcsolatos. Annál inkább, mivel hivatalos részről nemzetköziséggel gyanúsították azokat, akiket nem tartottak az új hatalmi szervezet feltétlen hívének. Ezért hangsúlyozta később szívesebben a szentendreieknek különösen a fiatalabb generációja inkább a nemzetközi, semmint a nemzeti kötődését — jöllehet művészi gyakorlatukban akarva nem akarva is a hazai keretek közé voltak szorítva, melyet végső soron vállaltak is. A nemzeti gondolatnak a maga születése idején forradalmi, a nemzetközivel együttcsengő, azt gazdagító mivolta mellett szólt meg Stromfeld Aurél 1920-ban, amikor a jobboldali bíróság vádaskodásaiban már megjelenik a szó kiforgatása, amennyiben Stromfeldet nemzetellenesnek bélyegzik. Így szól Stromfeld ezzel kapcsolatban: „Azért, hogy ők nemzeti irányt követnek, nem zárja ki az én nemzeti irányzatomat és érzelmemet, mert lehet követni nemzeti irányt akkor is, ha az ember egyéb szociális reformokat óhajt”. [67] Fülep Lajos a polgári szellemi életben talán elsőként vette észre, még a harmincas évek elején a nemzeti fogalommal való manipulációt, azt a körülményt, hogy a nemzeti gondolatot meg akarják fosztani valódi tartalmától és jelszavá zsugorítják. Így ír Nemzeti öncélúság című cikkében:

„A nemzetinek nem ellentéte a nemzetközi, de föltétlen elvi ellentéte az álnemzeti”. [68]

Azt azonban, hogy a nemzeti népiség és a nemzetközi haladásnak való elkötelezettség világában egymás feltelei, témánk vonatkozásában világosan csak a KMP irányításával és támogatásával 1942-ben könyv alakban kiadott „18 művész 48 rajz” című összeállítás jelezi. A két szám egybeszedésével a magyar szabadságharc évzsáma mögött sorakoztatja fel a haladó európai mozgalmak és művészeti törekvések felé forduló Szocialista Képzőművészek Csoportjának rajzait — köztük Szentendrén készült munkákat is.

Boromisza magyar fajta iránti érdeklődése, amely miatt 1944-ben a németek felgyújtották budai műtermét, és amelyet a felszabadulás után is sokan félremagyaráztak, a 48-as eszmék jegyét viselte magán, mint ahogyan a húszas években zeneirodalmunk és irodalmunk területén is e manipulációkat figyelmen kívül hagyva számos műalkotás őszinte hazafiúi érzelmektől indítva látott napvilágot. A húszas években még nem indult meg az a polarizálódás, [69] amely értelmiségünket különféle táborokra és individuumok védtelen foszlányaira tépte, s a hazával való összetartozásnak az érzését csoportérdekerek rövid lejáratú kapcsolataivá, vagy teljesen elvont mindenhez tartozás zárt magányává sorvasztotta. [70]

Haulisch Lenke

J E G Y Z E T E K

1 Az első szentendrei művésztelep-alapító kísérletet Boromisza nevéhez kapcsoljuk, mivel nála ez a városhoz kötött, félig-meddig tudatosan vállalt programmal párosult és a kísérlet gyakorlati megvalósulásának nyomai, mint e fejezet mutatja, fellelhetőek. Boromisza előtt a Tanácsköztársaság ideje alatt merült fel először szentendrei művésztelep gondolata. Egy levéltári adat szerint: a Közoktatásügyi Népbiztosság 1919. júl. 11-én átiratot küldött a Népgazdasági Tanács Pénzügyi Főosztályához a művésztelepek, művésziskolák, műzeumok előirányzat nélküli költségeinek fedezése tárgyában. Ebben a kaposvári, szentendrei és svábhegyi művésztelepek ügyében Lukács György aláírásával az alábbiakat találjuk: „E művésztelepek fenntartási költségeit a Közoktatásügyi Népbiztosság természetesen nem vállalja, csupán a telepeken studiumaikat folytató művészek modellköltségeit hajlandó fedezni. Ezekre a költségekre 35 000 K utalványozását kérem”. (Vö.: Németh Lajos—Kiss Dezső: A Magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti élete. Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványainak I. köt. 52.) Ehhez az adathoz mindössze egyetlen képet tudnánk feltételezsen kötni: Szabó Elemér: Falu végén c. festményét, mely jelenleg Somogyi Árpád művészettörténetes tulajdona, Kernstok Károlyné Prais Ginától került hozzá. A festmény hátoldala a festő lakásául Szentendrét jelöli meg, és stíluskritikailag 1920 körülre tehető a kép. — Szabó Elemér 1896. nov. 2-án született Máramarosszigeten. 1915-től Ferenczy, Zemplényi, Réti növendéke volt a Képzőművészeti Főiskolán. 1917-ben a nagybányai szabadiskola tagja.

2 A művész özevegének (harmadik felesége: Császár Ilona) közlése. 1921-ben először az Iskola utcában lakott, majd a Pismányban Vevér Oszkárnál, kinek arcképét és házát többször is megfestette. Boromisza Tibor második feleségének, Holota Évának valókeresetéből olvashatjuk, hogy miután második felesége kizárta szentendrei lakásából, Budapestre költözött 1927 júniusában. Özv. Boromisza Tiborné Császár Ilona tul.

3 Boromisza Tibor kiállítása a Könyves Kálmán Szalonjában. 1914. jan. A katalógus-előszóban idézi Sebestyén József.

4 Vö. Réti István: A nagybányai művésztelep. 1954. 69.

5 Vö. Harsányi György Lajos: Modern művészeti irányok. Élet és Irodalom, 1912. szept. 15.

A Párizsba kijutó fiatalok akkoriban nem a hivatalos akadémiát, hanem az Académie Julian-t, Colarossi-t és a La Palette nevű magánintézetet látogatták. Vö. Lyka Károly: Festészetünk a két világháború között. 1956.

6 S ebben már a nálunk a két világháború között jelentkező fokozott szubjektívizmusnak egyik elődje, — ez a „saját út” nagyon is jellemző lesz a két világháború közötti képzőművészeti törekvésekre általában. A kollektív eszmék jelentkezése sem tudja összehozni, összetartani a szétszóródó individuumokat.

7 Számos reprodukciót láthatunk ezekről, pl. Boromisza Tibor kiállításának katalógusa. A Könyves Kálmán Szalonjában 1914. jan. Hevesy Iván: Boromisza Tibor. Amicus kiadás. Új művészet sorozat III. 1922. De számos eredeti még a hagyatékban van. Özv. Boromiszané Császár Ilona tul.

8 Pl. Kötőműmunkások aranyúznál. 1914.

Kavicsrostalók. 1914.

• Őszi vásár. 1914.

Talicskások. 1914.

9 „Atyja: Boromisza János főkapitány, majd polgármester Zentán. 1918-ban halt meg vagyontalanul. Ellenzéki ember mert lenni a Bánffy-huszárok idején. Szemben a kormányval, behozta a legtisztább jellemű székely magyar 48-as politikus: Bartha Miklóst képviselőnek. Anyja: Almási Kovachich Katalin, akinek anyja Mészáros Mária, Mészáros Lázár 48-as hadügyminiszter testvérhúga.” Részlet Boromiszané Császár Ilona férjére való visszaemlékezéseiből. A szerző archívuma.

De művészi éréseinek ideje egybeesik a tőle mindössze egy évvel fiatalabb Bartók Béla művészi éréseinek idejével. Az 1900-as évek elejéről írja Bartók életrajzában, hogy akkor támadt Magyarországon az a nemzeti politikai áramlat, amely a művészet területére is átesapódott. Bartók-brevárium Bp. 1958. 38.

10 Özv. Boromiszané Császár Ilona visszaemlékezései.

11 Vö. Réti István: A nagybányai művésztelep 1954. 76–77. oldalon név nélkül leírja az esetet, a fiatalok lázadását az iskola ellen, melyben végül is Boromisza Tibor a többiek magára hagyják és így Réti egyedül őt pellengérezzi ki, mintha Boromisza anyagi érdekek vezették volna, jöllehet az iskola eszmei megújítására törekedett. Vö. még: Ambrózy Ágoston: Boromisza Tibor. Élet és Irodalom 1912. szept. 15.

12 Vö. Réti István: A nagybányai művésztelep 1954. 73–84.

13 Vö. mint fenn 75.

14 Özv. Boromiszané Császár Ilona i. m.

15 Több cikk jelenik meg erről, lapok harcolnak érte, többek közt Tersánszky J. Jenő a Nyugat hasábjain. Vö. Tersánszky J. Jenő: A félbolond. é. n.

16 Özv. Boromiszané Császár Ilona i. m.

17 Boromisza Tibor levele édesanyjához. Szatmárnémeti. 1918.

XII. 1. özv. Boromiszané Császár Ilona tul.

18 Özv. Boromiszané Császár Ilona közlése.

19 Életének és művészetének feldolgozása művészettörténetünk egyik adóssága — jöllehet a művész hagyatékában igen szép mennyiségű dokumentumanyag könnyítené meg ezt a munkát. Nagybányával, a balatonai művészteleppel, Medgyessy Ferencel, Egry Józseffel, Tersánszky J. Jenővel és másokkal való kapcsolata, erőteljes aktivitása sok, a korra jellemző adat feltárását segítené elő.

20 Özv. Boromiszané Császár Ilona közlése.

21 Repr., többek között: Hevesy Iván i. m.

22 Hevesy Iván i. m.

23 Erre mutat későbbi levelezése Egryvel. Kapcsolatuk ugyan korábbi keletű.

Egry szentendrei tartózkodására vonatkozóan is az ő hagyatékában találunk dokumentumokat:

Lestány Sándor: Szentendrén alapítottak művésztelepet a hazatállná lett nagybányai festők. Újság. 1925. szept. 6. említi, hogy a nyáron többek között Egry József is Szentendrén dolgozott.

A Budapest környéke c. lap 1926. szept. 19. Virágzó művészetet Szentendrén c. cikke ugyancsak említi, valószínűleg az előbbi cikk nyomán.

Egry József szentendrei tartózkodásának képzőművészeti dokumentumát egyelőre nem ismerjük.

24 Hevesy Iván i. m.

25 A Rab Ráby tér este (azelőtt Erzsébet tér). 1923. akv. p. Hagyaték.

Szentendre. 1923. akv. p. 20×29 cm. Hagyaték.
 Pilisszentlászló. 1924. akv. p. 21,5×30 cm. Hagyaték.
 Szentendre. 1925. akv. p. 21,5×30 cm. Hagyaték.
 Juhok. 1925. akv. p. 21,5×29, 5 cm. Hagyaték.
 26 Mai művészek a mai művészetről. Boromisza Tibor válasza a feltett kérdésekre. Magyar Írás. 1924. 10. sz.
 27 Vö. Sándor Dezső: Boromisza Tibor művészi hitvallása. Prágai Magyar Hírlap, 1926. febr. 14.
 28 Vö. Sándor Dezső: Ős magyar vagy ős szlovák kultúra? Prágai Magyar Hírlap, 1926. jan. 29. — Szentendréről Érsekújvárra való kirándulásának következményeit a legrészletesebben ez a lap tárgyalja a számtalan más megjelent cikk mellett.
 29 Közölve: Újság, 1925. dec. 20.
 30 Gugi uccán véges-végig. Érsekújvár. tus. akv. 23×31 cm. Hagyaték.
 31 Szentendre Ady Endre u. 64. sz. alatt levő ház külső falán már elpusztult a freskó. Belső falán rongált állapotban fennmaradt. Mindkettő Buddha-ábrázolásokat mutatott.
 Ugyancsak Buddhát ábrázol különféle élet- és halálszimbólumokkal a Szentendrén készült Gugi Csilla tulajdonában levő faliszőnyeg.
 32 Házam alapfalrakása. 1924. akv. p. 22×31 cm. Hagyaték.
 Köfajtók. 1926. akv. p. 21,5×30 cm. Hagyaték.
 Húzzák a falakat. 1926. akv. p. 22×30 cm. Hagyaték.
 A kőművesállványon. 1926. akv. p. 30×22 cm. Hagyaték.
 33 Csoport. 1926. Fotója a hagyatékban.
 34 A Cikk-Cakk-esték plakátja. Hagyaték.
 35 Vö. Gergely Sándor: Két Cikk-Cakk-este. 100% 1928. 7. sz.
 Vö. —: Cikk-Cakk. Líteratúra. 1928. júl. (Supka Géza cikke).
 A díszleteket expresszív-konstruktív formában fogalmazta meg, hagyatékában fennmaradt két díszletterv, akv. p. 21×29 cm.
 36 —: Cikk-Cakk. Líteratúra. 1928. júl. (Supka Géza).
 37 A fent említett plakátok szerepelnek a nevek mint közreműködők. Hogy szentendrei voltak, arra vonatkozóan özv. Boromisza Tiborné Császár Ilona tájékoztatót. Családjuk ma is ott él.
 38 Gergely Sándor i. m.
 39 —s (Tamás Aladár): Csoportkiállítás a Nemzeti Szalonban. Boromisza Tibor képe. 100%, 7. sz. 1928. április.
 40 Vö. Hetés Tibor: Stromfeld Aurél. Kossuth Kiadó. 1967. 317.
 41 Özv. Boromiszné Császár Ilona közlése.
 42 Mint fenn.
 43 Mint fenn.
 44 Vö. Hetés Tibor i. m.
 45 —s (Tamás Aladár): i. m.
 46 Réti István i. m.
 47 Ferenczy Valér: Ferenczy Károly. A Nyugat kiadása é. n. (1934)
 48 Vö. Lestyan Sándor i. m.
 49 A fenti cikkíró ezt külön ki is emeli.
 50 Vö. Ambrózy Ágoston i. m.: „nem kell-e szükségképpen nyomot hagyja művészi fejlődésében egy olyan méltatlan mellőzetésnek, amilyen pl. a nagybányai kolónia megalakulásakor érte őt, aki a kolónia tulajdonképpen létrehozója volt?”
 Réti István i. m. erről hallgat, jóllehet 1911-ben Boromisznának írt meleg hangú levele valóban arra enged következtetni, hogy tőle várnak előnyöket. Amikor viszont megkapják a hivatalos támogatást, i. m.-ben bizonyos fiatalokat, később egy bizonyos fiatal festőt anyagi nyereszéskedvvel és egyebekkel vádol. Ez Boromiszával azonos, akinek akkor semmiféle anyagi gondja nem volt, sőt Iványi Grünwald műtermét is kiutalták neki már előbb jószántukból. Világsemlétele azonban merőben különböző Rétiétől.
 51 Nézetét ő maga foglalja össze Följegyzések c. cikkében. Élet és Líteratúra, 1912. szept. 15. Megjelenik itt a romantikus végtelen utáni vágy, s ugyanakkor az olyan magyar festészet követelése, mely egyben internacionális: „... magyarság alatt nem a makrapát értem, sem a témafestészet magyar vonatkozásait. Magyar az, amit olyan magyar festő, akinek egyénisége van (kiemelve tőlem), megérez, meglát és ennek megfelelően megfest úgy, hogy a kép kvalitásának egész súlyával a művészet internacionalizmusába belehelyezkedjék”.
 Ő maga is látja, hogy a természettel szemben vallott más elvei állították szembe Nagybanával: hogy a természetet az emberrel együtt akarta látni és nem esetlegességében, hanem a „pillanatképbe beleérzi az örök mozgás nagy rendszerét”. Tovább „Abban látom a piktúra életképességét és továbbfejlődésének feltételét, ha nem rendszer fönttartása felé, hanem abszolút művészi szabadság felé törekszik.”
 52 Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Szentiványi lexikonanyaga.
 53 Felvinczi Takács Zoltán: Erdei Viktor gyűjt. kiállítása Bp. 1926. ápr.
 54 Elek Artúr: Erdei Viktor. Nyugat, 1926. ápr. 16.
 55 Vö. Éber—Combosi: Művészeti Lexikon.
 56 Boromisza-hagyaték. Özv. Boromiszné Császár Ilona tulajdona.
 57 Az MTA Művészettörténeti Intézetének Szentiványi lexikonanyaga.
 58 Békassy Jenő: Komárom és Esztergom vármegye újjáépítése Trianon után. Bp. é. n.
 59 Vö. Éber—Combosi: Művészeti Lexikon.

60 Nemzeti Szalon 1908-as tavaszi kiállításán szerepelt többek közt Tipary Dezső: A szentendrei malomban, rézkarc.
 Szentendrei patakpart, linómetszet.
 61 Vö. Lestyan Sándor i. m.
 62 Vö. Virágzó művészet Szentendrén. Budapest környéke, 1926. szept. 19. ugyan a következőt írja, miközben beszámol az új alakulásokról: „Esetről esetre, de mind gyakrabban keresik fel Szentendrét és környékét Egry József, Erdey Viktor, Kubinyi Bertalan és Tipary Dezső festőművészek...” ezek a sorok azonban nyilvánvalóan átvételét jelzik Lestyan Sándor idézett cikkének, ezek a művészek 1926-ban már nem voltak Szentendrén. Egry ottlétéről pl. Boromisznán kívül senki sem tud azok közül, akiket szerző ismer.
 63 A még élő alapító tagok közül Bánovszky Miklós először azt közölte róla, hogy nem ismerték, majd hogy „krakéler” ember hírében állt. Onódy Béla ugyancsak azt állítja, hogy nem ismerték. Amikor Boromisza újra Szentendrén telepedett le 1953-tól haláláig, Szentendrén senki sem lépett vele kapcsolatba, és amikor szegényes házázt (lakbérben lakott a Bacsó Béla-parton) emléktáblával látták el, amelyben a szentendrei művésztelep egyik alapító tagjának nevezték, sokan felháborodtak és tiltakozásukat fejezték ki ezért. Boromisza valóban nem volt a hivatalos telepalapító tagja, de az ötlet a telepre, az első kísérletek a saját megnyerésére stb. tőle származnak.
 64 Vö.: —s (Tamás Aladár): i. m.
 65 Ámos Imre, Bálint Endre művészetének szellemi elődjét láthatjuk ebben.
 66 Vö. Balogh Iászló: A bethleni konszolidáció és a magyar „neonacionalizmus”. Történelmi szemle, 1962. 3–4. sz.
 67 Vö. Hetés Tibor. i. m.
 68 Vö. Fülep Lajos: Nemzeti öncélúság. Válasz. 1934. máj.
 69 Vö. Pándi Ilona: Pártok és osztályok a bethleni konszolidáció
 70 Kmetty János Boromiszával függetlenül már a 20-as években felkereste Szentendrét, saját vallomása szerint 1921-től (Kmetty János levele a szerzőnek, Budapest, 1970. jún. 30.), más információban azonban eddig nem találkoztunk nevével ebben az időben Szentendrén, csak az 1940-es évek elejétől. Képei közül sem ismerünk ebből az időből itt keletkezett munkát.
 Perlrott Csaba Vilmos viszont Gráber Margit szóbeli közlése szerint 1921–22-ben, amikor is a nyarat együtt Pócsmegyeren töltötték, átrándult Szentendrére is.
 Gráber Margit tulajdonában van is egy fotó a 20-as évek elején festett szentendrei képéről, melyen az évszám 1923-nak látszik (talán vázlat alapján készült), és stíluskritikailag Perlrott Csaba 1922-re datált Pócsmegyeri táj és Kuli cigányváros c. képeinek korára emlékeztet.
 (Vö.: Perlrott Csaba Vilmos művészete Bornemisza Géza előszavával, Dante kiadás, Budapest, é. n. — 1928-ból valók az utolsó reprodukált képek.) Perlrott Csabának ez a szentendrei városképe erősen rokon az ugyancsak Nagybanáról mint neos elszármazott Boromisza egykorú Erzsébet tér este c. festményével — mindkettőn formai kubizmusuk ellenére bizonyos szubjektív hang az uralkodó, a francia posztkubista orfizmus transzcendentális hangvételre emlékeztetve. Perlrott Csaba nevével éppen mint Kmetty Jánoséval az 1940-es évek első felében találkoztunk, majd gyakrabban szentendrei vonatkozásban, a 20-as években itt-tartózkodásuk véletlenszerű.
 1923-ban költözik vissza Szerbiából Magyarországra Vajda Lajos édesapja, és gyermekeivel együtt Szentendrén telepszik le. Vajda Lajos ekkor mindössze 14 éves, de már szorgalmasan, feltartóztatlanul rajzol. Beiratják a pesti OMIKE rajziskolába, ahol többek között Herman Lipót tanítja. (Vajda Júlia közlése.) Jóllehet Pesten lakik, időnkénti szentendrei tartózkodásait 1923–24-ben áhíttatosan megrajzolt naturstúdiók jelzik, melyek egykorú iskolai alaktanulmányaihoz kapcsolódnak.
 Ilyenek pl.:
 Patakpart pallóval. 1923. cer. p. 220×150 mm. J. b. 1.: Vajda Lajos 1923. Szentendre, Vajda Júlia tul.
 Szentendrei háztetők két templommal. 1923. cer. p. 218×300 mm. J. j. 1.: Vajda L. Szentendre. 1923. X. 28. Vajda Júlia tul.
 Patak. 1923. c. p. 300×215 mm. J. b. 1.: Vajda Lajos 1923. X. 28. Szentendre, Vajda Júlia tul.
 Szentendre látképe. 1924. akv. p. 275×254 mm. J. j. 1.: Vajda L. 1924. Vajda Júlia tul.
 1925–26-ban beteg. 1928-ban kerül a Képzőművészeti Főiskolára, Csók- és Vasváry-növendék. Ebben az időben már Pesten lakik, nyaranként — pontosabban 1929 nyarán Szentendrén tartózkodik egy ideig —, így néhány fekete-fehér és színes szentendrei látéppel találkoztunk hagyatékában ebből az időből, melyek kubista szerkesztésűek, vagy szecessziós vonalritmusúak, éppen mint az 1929-ben meghívott fiatal telepvendégek munkái. Ilyenek pl. Lelátás a templomdombról. 1929. k. szén. 53,8×46,2 cm. J. n. Vajda Júlia tul.
 Fák templommal. 1929. p. temp. 51,5×48,5 cm. J. n. Vajda Júlia tul.
 Csölder Dezsőnek 1928. május 16-án a Hollós Mátyás Társaság (Írók, Művészek és Tudósok Egyesülete Budán) rendezésében „A Kárpátoktól az Adriáig” címen kiállítása nyílt az I., Ferry Oszkár

úton. Ezen a kiállításon is szerepelt egy Szent-Endre című festmény. Vö.: a kiállítás meghívóján látható tárgymutató. A művész, a meghívó tanulsága szerint a régi, még fel nem darabolt Magyarország különféle vidékeit óhajtja megörökíteni.

Derkovits Gyula Szentendrei részlet című képe szerepelt a Tamás Galéria: Derkovits Gyula képeinek és Mészáros László szobrainak kiállításán 1929. X. 5—15. Árából ítélve (300 P) rajz vagy akvarell lehetett, és a húszas évek végén keletkezhetett.

ТИБОР БОРОМИСА. ПЕРВАЯ ПОПЫТКА ДЛЯ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛОНИИ.

(Глава кандидатской диссертации под заглавием: История живописи в Сэнтэндрэ и изучение ее стиля до 1945.)

Автор разработает один из предшествующих событий формирования радикальной буржуазной живописи в Сэнтэндрэ в эпохе между двумя мировыми войнами. Тибор Боромиса работал в начале XX-ого века в центре венгерской натуралистической и импрессионистической живописи, в Надьбане. Он отделился от своих товарищей так, как он искал космические связи за природными зрелищами и делал попытку изображать жизнь трудящихся классов. 1918/19 нашёл в общественной революции дальнейшее развитие его художественных брожений. После подавления республики советов, во время белого террора осво-

бождая из тюрьмы остался во Венгрии, переселился в Сэнтэндрэ, где продолжал исследование и описание связи между натурой и человеком, используя общий картинный тип 30-ых годов XX-ого века. В 20-ые годы он снова устанавливал связи со социалистическим движением, писал портрет полководца республики советов Аурела Штрэмфалда. Делал попытку для основания художественной колонии, но ученики Иштвана Рети — живописца в Надьбане, кто в это время был уже преподавателем Художественной Академии — в конце концов его вытесняют и оттуда.

I. A MAGYAR TÁJ ÉS KÖRNYEZET INDÍTÉKAI

A magyar anyától, hindu apától származó — hazánkban született, Párizsban tanult, Indiában élt Amrita Sher-Gil művészetében földrészeket, századokat, eltérő s mégis összefüggő kettős világszemléletet ötvözött gondolati és képi egységgé. [1] Heves ellentétek között hamar tájékozódott — a feudálkapitalista Magyarországból egyenesen a bomló hindu kasztrendszerbe toppant —, más előjelű szegénységgel és problémakörrel találkozott. Életének körülményei gyorsan változtak — állandóan úton volt Firenze, Párizs, Budapest, Szimla között —, mértékkel használta a két helyről szerveződő hagyományok forrásanyagát — Európa életvitelét szabályozta, India szemlélődését fokozta. Egyszerre gazdálkodott a francia posztimpresszionizmus, Nagybánya, — s a Gupta-kor, rádzsput, mogul, szikh és a modern hindu festészet tanulságaival. [2] Egyszerre folytatta és összegezte arányosan harmonizált, egységes képi világában e más időpontú világerőzések és formai törekvések befejezetlen — s ezért folytatást igénylő törekvéseit.

Az első fákat, felhőket, vízpartot, lovakat, borjút, teheneket Dunaharaszti pillantotta meg — itt nevelkedett, itt sétált a környező erdőkben apjával, Sardar Umrao Singhel, aki nemcsak szikh előkelőség volt, hanem maga is festett, s a haraszi templom toronyóráját javította háborús időkben. [3] Ez a millió ébresztette először Kumari Amrita Sher-Gilben a festőt — s a Gottesmann-villa fehér kutyája, gesztenyefái színelemekben térnek vissza festményein — már azokban a gyermekrajzokban is, amit 1921-ben küldött Indiából nagyszülőjének. [4] A magyar táj később is megihlette — több képét festette zebegényi és kiskunhalasi motívumok alapján. [5] Ragaszkodott közvetlen hozzátartozóihoz — megörökítette képmásukat, csak édesanyja, Gottesmann Antónia arcát nem ismételte ecsetvonásokkal. [6] Apjának termő aktivitását könyvekkel, távcsővel jelezte ekagra állapotban, s összekulcsolt kezében összegezte kutató magatartásának sok irányt bejárt zártságát. [7] A Rámájana szellemében „hitből és meggyőződésből” választotta „élete párjának” [8]. Egan Viktor magyar orvost, akit redős kék háttérrel, kalappal jelölt első portréján, később hosszított ujjakat, markáns arcvonásokat, barna tisztí egyenruhát szervezett belső nyugalmat gyűjtő alakjához. [9] Férjének testvérhűgát a Nyolcaktól kölcsönzött plaszticitással ábrázolta, s már itt különös figyelmet szentel a kiemelt, szinte beszélő karoknak. [10] Umrao Singh másik leánya Indhira volt — akit Amrita Sher-Gil India-szimbóliummá emelt, és szőke európai nővel ellenpontozta a „Beszélgetés”-ben, ahol a test elmozdulásaiban, s a csendélettel tartalmasan betöltött festői térben egy mozzanatra Cézanne eszményeinek hódol. [11] Önarcsképeiben beszámol érzelmeinek alakulásáról — arról a folyamatról, ahogy fokozatosan átalakította India és a szerelem. Tiszta és őszinte érzékiség érződik leomló fekete hajában, tág szemének játékos mosolyában. Tekintete telített várakozó vágyakozással, s a hamuszürke háttér tompítja égővörös ajkának beszédes gesztusait, az asszonnyá átalakuló lány üzenetét. [12]

Dunaharaszti környéke 1917-től 1921-ig motiválta Amrita Sher-Gil ifjúságát — Zebegényben 1932-ben járt, ahol friss festői jegyzetet készített az erdélyi ihletésű templom furcsán érdekes homlokzatáról —, ecsetirása plein air tendenciát mutat. [13] Mindez a párizsi évek intermezzója, mikor egy-egy villanásra Magyarországra utazik, s az École des Beaux Arts-ban tanultak érzékenységgel figyeli a gyümölcsös kosarat tartó „Zebegényi cigánylány” lábvastag karjait, vesztgló energiájának növényi nyugalmit. [14] Mindez kezdete az 1937-ből datált „Banánárusok”-nak, ahol az adzsanta-arcú hindu lányok a föld barna idézetei, a szukházana adományozta társas pihenésükben. [15] Így viszi el Amrita Sher-Gil Indiába Zebegényt, így őrizi és alakítja át a hajdani cigánylányt, így támad fel kedves állatgyerekeknek a még ifjúságában Dunaharaszti látott borjú, s az indiai történelmet nyomasztó tehenek kiküszöbölésével így ad festői terepén létet a lovaknak magyar emlékek és szikh hagyományok alapján. [16]

Kiskunhalas külön sziget Amrita Sher-Gil művészetében. 1938-ban vőlegénye, Egan Viktor itt katonáskodott, és a hosszabb indiai tartózkodásról érkező Amrita a város forgatagát vizsgálta, a heti vásárt, ahol „a környék parasztjai színes népi ruháikban igen festői képet mutatnak”. [17] Sher-Gil a falu élete általában, s vásári mozzanataival különösképp — Indiában ragadta meg. Falusi csoportjai a csönd szürke burájában időznek, egyetlen leütött hang a fehéren villanó létra. Kiskunhalas előtt közvetlenül „Indiai városok”-at figyel — tömöríti és megnyújtja alakjukat —, népet, sorsot, magatartást sűrít mobilizált csoportjukba. [18] Ilyen tapasztalattal érkezik Halasra — s ott e szőnyeget, korszót, banánt cipelő hindu nők magyar folytatását látja a piac nyüzsgésében. A különös az a természetesség, ahogy átvált e nép, e táj karakterére, s megörökíti a kofák terpesztét, talicskákat, a piac felbomló utolsó óráját az ücsörgő kucsmás bácsival, érkező lovakkal, s a háttérben horgonyzó templom vékonyított alakzatával. Csöndes átalakításokat végez — s ez a tapintat, ez a szakajtós, kosaras, kerekcs gombolyítás teljes összhangot mutat a száraz, lombtalan fák villámbokor formátumú izgalmaival. A szinte labdaként elguruló piac búcsúzó mozgalmasságában nemcsak a közeli Vadkert parasztsága, hanem a nyár emléke is tömörül — ilyen jelképes erejűek a kukoricacsutkák, s a néprajzilag is pontosan feljegyzett, fekete ruhába öltözött öregek. Pipás bácsi üli élettelen taliga-lovát — fejkendő Magyarországra sűrű és batyukkal bajlódik — s Amrita Sher-Gil olyan érzékenyen regisztrálja mindezt, olyan közvetlen derűvel, hogy akaratlan is felvillantja az alföldi festészet teendőit — társa és szövetségese lesz e képében Medgyessy Ferenc, Nagy István és Kurucz D. István alkotásainak. [19]

Amrita Sher-Gil monográfusai — R. C. Tandan, Karl Khandalava, Agha Abdul Hamid — csak annyit jeleznek, hogy édesanyja magyar volt. A hosszadalmasabb szemlélődés azonban igazolja, hogy művészetét India előtt nemcsak Párizs, hanem a magyar táj és szellemi környezete érintette, gondozta. [20]

II. A PÁRIZSI TANULMÁNYÚT

Mestere, Lucien Simon nagy reményeket fűzött tanítványához: „Egy nap még boldog leszek, hogy Ön volt a növendékem” — jósolta az Indiába bocsátás pillanatában, miután négy esztendő kemény munkájával elsajátította a rajz és a komponálás legfőbb szabályait az École des Beaux Arts-ban és később saját párizsi műtermében Amrita Sher-Gil.[21] Ezen készülődési korszaka 1930-tól 1934-ig tartott, s a megfelelő színészen oly gyors előmenetelt ért el, hogy a „Torso”-t kiállították a Grande Salonban.[22] E művében két test párbeszédében gyűjti a fiatalságot női modellekre hangszerelve. Az akt különben is kedvelt témája ebben az időben. A természet eltérő állapota és alapmozdulatai érdeklik az esztétikai magaslathoz elért fiatal női testben — ilyen értelemben vonultat fel néger profilt, hátaktot, fekvő lányt, de ülő figurájában jelzést ad a fonnyasztó időről is. Gauguin, Modigliani információit fejleszti tovább — Picasso üzenetét nem érzékeli, megmarad a Matisse előtti idő nemes hagyományainál, a kubizmus terepróbat Gaganendranath Tagore végzi el indiai környezetben —, Amrita Sher-Gil a valóság átköltéseire ügyel, nem új világot szerkeszt, megelégszik a természet maximális fokozásával, és az alvó asszonyban a szépség izgalmas jelenlétét mutatja fel a kígyózó hajfolyammal.[23]

Párizsi korszakának nők a modelljei. A háttér faritmusával fokozza a fekete ruhába öltözött „Lány” belső mozgását — az egyneműséget kedveli —, csoportjaiban azonos idő és állapot találkozok, nem bontja, hanem közös nevezőre segíti alakzataiban a különböző létfokokat — egészséges almákat társít a fiatal férfi derűjéhez. Korrekt csendéletet fest áttetsző zöldekben tükröződő üvegekkel, s a „Párizsi udvar” legfőbb értéke is csendéletszerű beállításában rejlik a falon végigfutó óriáskígyó alakú fával és a műteremablak finoman jelzett virágcserepeivel.[24]

Magyarország alapvető élményeket adott Amrita Sher-Gilnek, Párizs mesterségre tanította, s miután emberi, művészi készülődése 1934-ben befejeződött, elindulhatott Indiába, ahol a lebilincselő forrásanyag igazi festői teendőire ébresztette.

III. INDIA ADOMÁNYA

India azonnal meghódította. Először a látvány, mely vallomása szerint kizónítja az érkezőt a prospektusok hamisításaiból, — „az indiai tél látomása, ... a sötét testű, szomorú arcú, hihetetlenül sovány férfiak és asszonyok, kik csendesen mozognak, s bennük meghatározhatatlan nosztalgia uralkodik”. [25] Ez a bronzszínű évezredes hagyaté — India soványsága is —, a gyerekeken alig van ruha — mindezt nemcsak szociológiai tanulmány, hanem Amrita Sher-Gil képei is jelzik.[26] Más is. A vesztéglést, a megtolult ülmozgást, a gondolkodásig el nem jutott létezés — az élet őrzött régi struktúráját, mely alig moccan a hőségtől és a társadalmi szokások merevségétől. Igaz, festészete nem a százmilliók hétköznapijait méltatja, hanem az ácsorgás, vásárra igyekvés perifériális, de kifejező mozzanatait ragadja meg, s a „Koldusok” magányában a karma jelenlétét ábrázolja, s nem a gazdagok és nyomorultak közötti szakadékot, mint Rembrandt.[27] Az első megdöbbenés után nem együttérzése fokozódott, hanem a teljesség összegezésére törekedve szintetizálta művészetében a megélt európai és hindu életet a magyar, francia és indiai formahagyományok alapján. E kettősség szabaddá tette és nem eklektikussá. Megérezte, hogy Indiának Európától eltérő a hivatása — ezért módosította festői eszményeit is, s őszintén elmélyült a hinduizmus világszemléletében, mely megváltoztatta kompozícióinak tónusrendjét — ezután színes tömbök domináltak —, az adzsantait, rádspot és mogul források önmaga képletére fordította a díszítő mellékhatások elhagyásával.[28] Ettől kezdve szemlélődésének fejlődését és átalakulását mondja el képekben, az ősi szabályok megmaradt szellemi erejét rögzíti — évezredekig munkált közös hindu magatartást fordít festői ábrák, egységes képzőművészeti rendszerré.

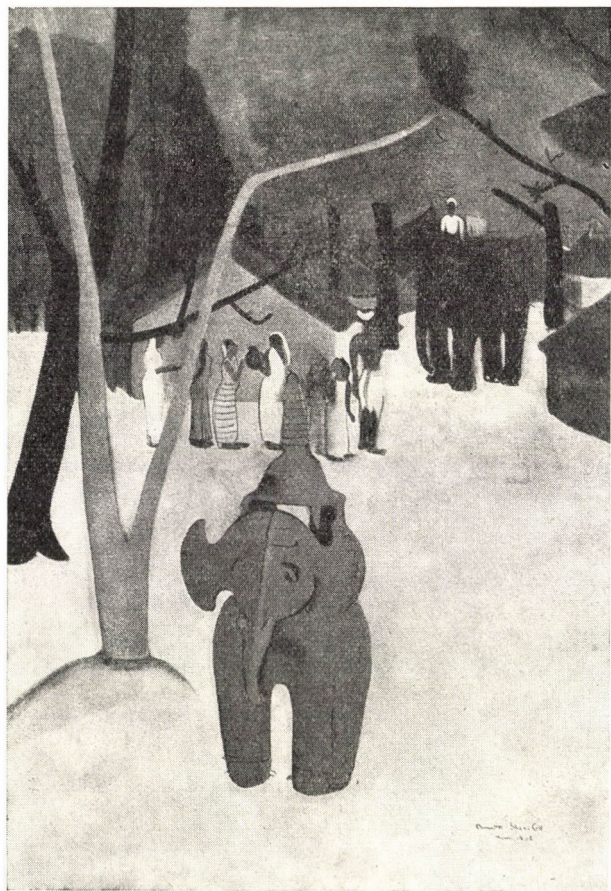


1. Kettős portré; Beszélgetés

Művészetének állandósított koncentrációja vitázik az emberek ksipta (szórakozottság) állapotával — de alakzat-demokratizmusa gondolati szférában marad — nem követi, mert nem érti teljességgel Mahatma Gandhi Indiát átforgató és megváltoztató társadalmi forradalmát.[29] Mindez — az ő esetében szükségszerűen alakult így. Egy azonban tény, az, hogy 1935-től India öntörvényei határozzák meg emberi és művészi gyarapodását. Ettől kezdve nem stílusfordulatokra törekszik, hanem a szemléletében bekövetkezett változás alakítja eszmélő formáit. Elmélyülése Párizsban szakmai, Indiában gondolati természetű, ez alapozza permanens fejlődését, lehetőségeinek maradéktalan megvalósítását. A dolgok ősráját írja le, s amit az eszmélés, rádöbbenés erejével megpillant, azt a törvényszerkesztés komolyságával azonnal képi központba állítja, ahogy vallomásában jelzi a felfedezésekkel zsúfolt alkotás megszakítatlanságát: „Nem kezdtem soha festeni — mindig festettem”. [30] A lelki folyamatok körvonalait és a szellemiség terjeszkedését mintázza, nem benyomásokat, hanem festői igazságokat kutat, s ezzel vesz részt a világ megismerésében, ezzel teszi nevét, Amritát méltóvá eredeti jelentéséhez.[31] Sapphói vonás, hogy tüneményes magabiztossággal szerkesztette mondanivalóját független erővel és oly mélységgel, hogy festőileg előadott fáiban, sétáló elefántjaiban mindig a lét teljességét látjuk, pedig az élettől Masaccio kurtaságú időt kapott vizuális tételeinek kifejtésére — mindössze 28 esztendő. Az a tény, hogy rendszeres összpontosítással sikerült az önmegvalósítás, abban volt jelentősége a képesség és akarati törzstényezők mellett Indiának. Térhez nem kötött nemzetközi lélek volt — magyar, európai és hindu, s amikor művészetének hagyományos üzemanyaga elfogyott, akkor segítette India, akkor adta számára tündéri gyorsasággal a brahmanok tanításait, csöndbe és soványságra burkolózt emberit, márványpalotáit és páriák sóvár tekintetét, hitet, hivatást, önbizalmat — akkor villantotta fel Amrita Sher-Gil előtt az igazság emberi léptékén nyugvó festői kibontakozás lehetőségét és feladatát.



2. A menyasszony toilettje

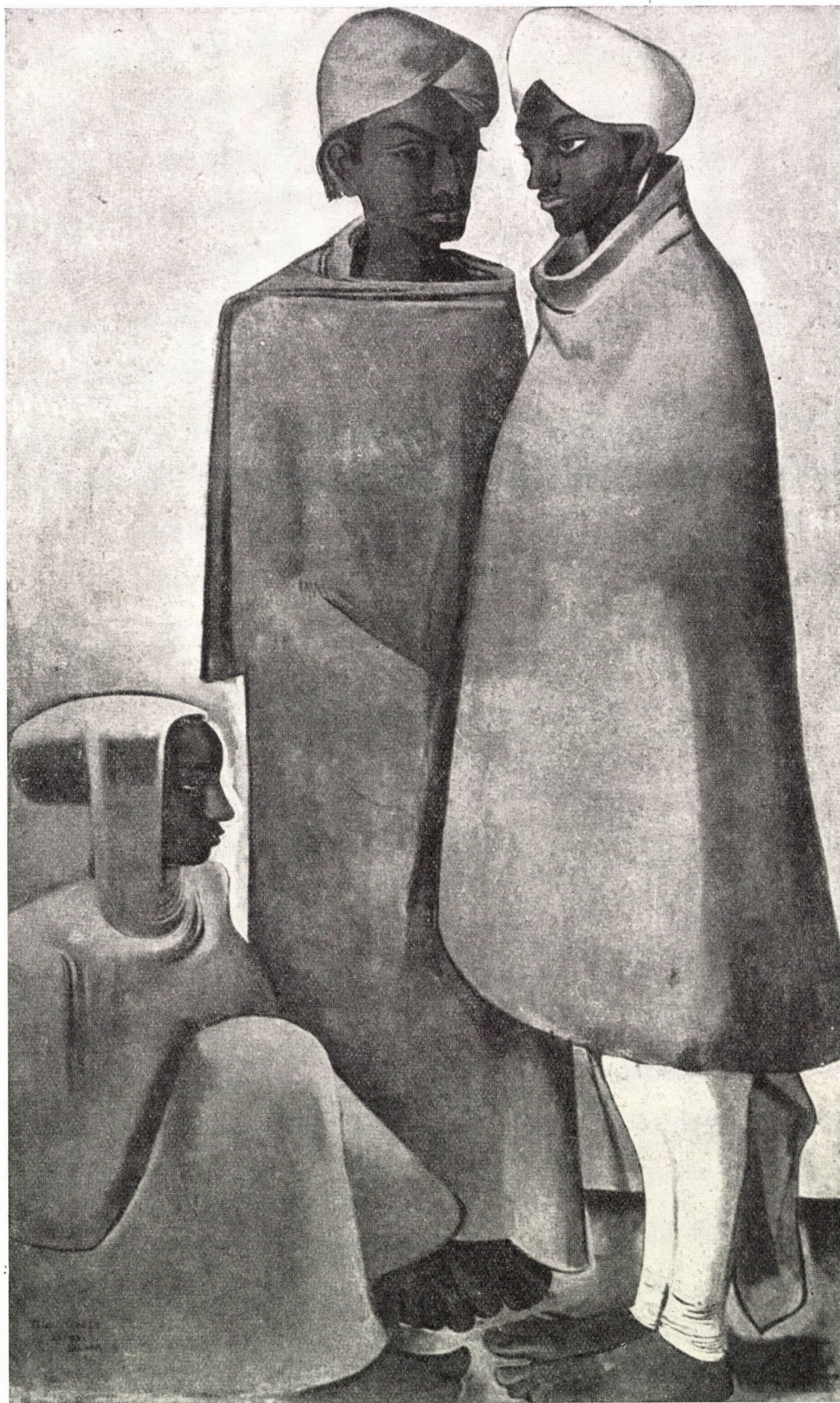


3. Elefántok

IV. AMRITA SHER-GIL, MŰVÉSZETÉNEK KIBONTAKOZÁSA

Kitárult előtte India — amit számára ifjúságában apja, Umrao Singh szimbolizált. Adzsantába zárandókolt 1936-ban — érzékeny skiccet készített a XVII. százú barlangcsarnok falfestményének egyik csoportjáról —, s levelében felsőfokban nyilatkozik e „rendkívüli egyszerűségről”. [32] Ez a benyomás elmélyíti indiai sorozatát, melynek kezdetén még európai hatások is érvényesülnek az előkelő kéztartásban. [33] (Három leány.) Egyre jobban áthatja az indiai örökség, és „Táncsnő”-jének foltta tömődő vonalrendszere démonikus jellegű — ráksaszi vonásokat mutat. Az asszonyi lét összetett lelkiségét kutatja, gyors váltásait, virággal, csönddel, gyerekekkel telítődésüket — s ebben az általánosított közérzetben a csekély méretű elmosolyodás valamit feltár hallgatagságba rejtett titkaikról, amit e csikozott zöld, kék fátyolruhába öltözött korszot emelő nők hordoznak, és szürkésfekete testük már a közeledő alkony hírnöke. [34] (Hegyi asszonyok.)

Amrita Sher-Gil nem a festés ujjgyakorlatait végzi a perfekt módon megtanult mesterség segítségével, hanem elmerül az indiai valóságban, töpreng, és szelektíven tömörített kompozícióiban látványt, sorsot, véleményt összegez komplex formacsoportosulásaival. Köztudott, hogy Indiában a házasság a kaszt-endogámia alapján történik, a szülők egyezkednek, holott már a Mahabharata is a szerelem primátusát hirdette Szávitri történetében. E kérdésről gondolkodik Amrita Sher-Gil, s még jobban áhítja saját esküvőjét, mikor a „Gyermekelesség”-et festi. A lótuuszülés egyik változatában időzik az asszonygyerek bordóvörös lila együttesben, mereng — s már a rejtélyes új világ kezdődik rebentre tágult szemében. [35] „A menyasszony toilettje”-ben is saját asszonyi sorsának beteljesülését sürgeti rejtőző vágyaival — ezért költözik e témakörbe látszólagos objektivitással. A vízszintes színbe burkolt combok esztétikuma szelíd irányellentétekben ütközik, minden figura a barna más állapotába érkezik az öblöket képező karok energikus vagy lágy íveivel — s a háttérnek elhelyezett



4. Hegyi emberek



5. Árusok

gyerekek továbbra is őrzik az adzsantai barlangrajzok élményét ugyanúgy, mint a piros szépségflastrom a menyasszony homlokán, mely szintén a hagyomány figyelmes átvétele.[36]

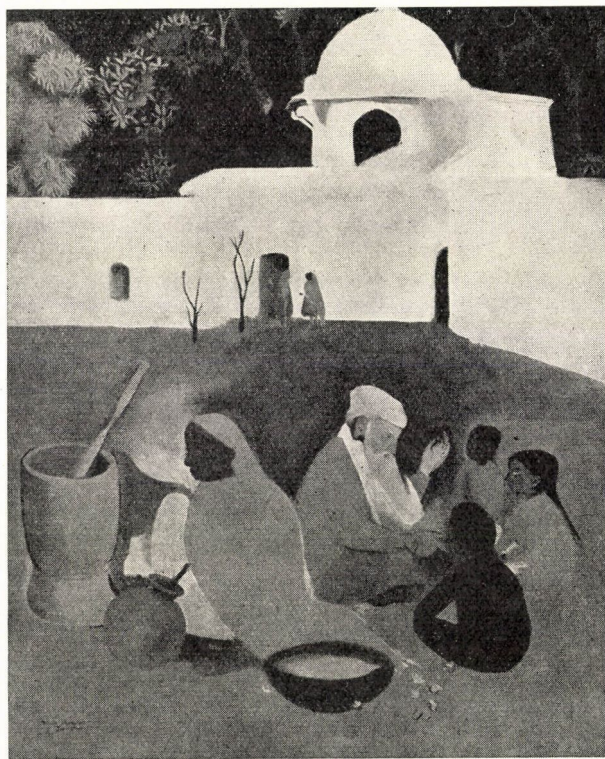
Nőalakjai a természet észrevétlen ritmusát hordozzák, s ha vizet hordanak a tenger partján testükhöz arányosan igazodó korsóikkal, abban nemcsak a sudrasors, hanem az élet ősi lényege tárulkozik föl az egymáshoz koccintott föld és víz enyhített sárga–kék párhuzamában.[37] Elefántormányú vastag faágak között éleszti az „Őrlő asszonyok” munkavégzését a zöld árnyalatok szívós körforgalmában. A trópusi környezetet tükrözik vissza a kávébarna testek, akik teljes odaadással dolgoznak, mert számukra ez nem csupán kötelesség, hanem az élet folyamatának szolgálata.

A magasabb kasztok asszonyait a pihenés, játék, szemlélődés stádiumában ábrázolja. Átköltött színektegeiben többnyire ragaszkodik a formák eredetéhez, jelképes erő nem annyira a tárgyak, hanem az egymáshoz különösen társított azonos értékű valőrök sugallnak, s a környezetre is kiterjesztett „Pihenés” harmónia-klimája a virágokra, s onnan a ruhadíszre visszakeringve jelzi az általános békét a savászana módosított pózában.[38] A minőség kondíciója nem szenved csorbát – e témakör magaslatát „A hintá”-ban éri el. Színei Merse Pál, Krisna hintázását megörökítő miniatúra, Abanindranath Tagore festménye, vagy a haraszti hintázás emléke ihlette meg – ki tudja, csak annyi bizonyos, hogy a játék állandó szükségletére utal a hintázás kezdődő röptéjében, a lány mindenről megfélelmező önátadásában. Különösen a lila saruk szépek, de ezek nem Ráma sarui – Umrao Singh faragott ilyeneket Harasztiin –, az emlékezés ereje invitálta a lányok csoportját, virágzó fát, háttérből fehérülő palotát felvonultató festményre.[39]

Bár India „a női szépség őszinte tisztelője”, [40] – Amrita Sher-Gil figyelmen kívül nem kerülte el a férfiak ábrázolása. Sőt bizonyos párhuzamosság is megfigyelhető, hiszen egyműségeket kedvelő szerkesztésmódja két külön, de egymással szervesen összefüggő képe örökölte meg a hegyi embereket és asszonyokat. A lábak beszédes tömörülésében felszínre jut az indiai tél víziója és a mezítlábas sors – India szobrai ők –, Nehru mozgalma előtt ennél többre nem jutottak. Amrita Sher-Gil fest-

ménye megérez valamit a sziluettek rajzában e nyugtalanságból – az éles arckifejezés erre utal. [41] Férfialakjaiban nem elégszik meg a külső leírással, igyekeznek felderíteni és formajegyekké alakítani az érzelmi állapotot a motiválás fokozásával és kiemelésekkel. Erre szolgálnak a csak személyhez kötött különleges mozdulatok, s a figura környezetében elhelyezett jellemző tárgyak. Kéz és alma, ököl és citrom, fej és banán, ujj és virág találkozásából így lesz lélekjelző festői pillanat. A növényi lét felfokozódik az ember közegében, és színes energiaforrássá gyarapszik. A citrom arccá dúsítja a kezét, megkezdik átható keringésüket a csönd mondatai.[42] A „Koldusok” [43] lelki pompájának igazság-higiéniájában láttatja együttérzését a sudrákkal, s ez még inkább nyilvánvaló „A pária” esetében.[44] Az „érinthesetlen” fiú egyetlen hatalmas szem, tágra nyílt érdeklődés, mohó kíváncsiság. Csupa fül, csupa szem, csupa száj ez a tágult – társatlan szomszjas tekintet. Érzékszerveinek feszültsége szinte a bajba jutott állapot készenléti összpontosítását mutatja. Rimbaud figyelte utoljára így a pékműhely előtt ácsorgó éhes kamaszokat – s a Gandhi mindennél időszerűbb eszméivel ismerkedő Amrita Sher-Gil India legfontosabb részletének festi a pária fiú robbanó veszteglését. [45] A hindu világszemlélettel való ismerkedésének összegezése „A brahminok” csoportja. (1937) A főalak testének világosabb színe utal a nagyobb megvilágosodás mértékére, fején a koncentrált szellemi erőt kifejező usnisa látható, a szabályok értelmében ő is hófehér átvetőt visel, mint társai. A test nyugalmanak alapvető mozdulatával – szukhászana pózban ülnek, s gondolatközlésük a kéztartás. A központi figura, aki a Visnu-hívők jelét viseli homlokán, a bhūmis-parsa mudra alkalmazásával érinti a talajt tanai szimbolikus igazolásához, sűrű tónusú bal oldali társa varada mudrával mindenek iránt érzett szeretetüket fejezi ki – mintegy érzékeltetve Amrita Sher-Gil lelkületének átváltozását hindu mértékre.[46]

Az alakok tárgyi környezete mindig alárendelt a festői közlésnek – a nagy vízeskorsók az állandó szűkségletre utalnak, és méretarányukkal is ellenpontosítják az ülő hinduk tömbjét. Amrita Sher-Gil az élet minden rezdülését nyomon követi, s az elmúlást is a létezés rej-



6. Az öreg mesemondó

télyes fázisának nyilvánítja a „Temetés”-ben, ahol virágok nyugtató körzetében jeleníti Jámasújtó erejét. [47] Időzik, és festménnyé dúsítja a sokszorosán differenciált indiai hétköznapi minden jelentős eseményét — megáll az „Öreg mesemondó” alakjánál, aki gyakorlott jógi mozdulattal ül nagy fehér torony előtt a monszun váró száraz zöldben, és regől a múlt mélységeiről az abhaya mudra bizonyításával. Hallgatói gyerekek — a háttér nőalakjai és fehér izzású palotája „A hintá”-nak is képi tartozéka. [48]

Művészetében kiemelt szerephez jutnak a fák. A lomboszat körvonalaiiban engedélyezi a zöldek nagy csapatának tombolását, melyet hangulatának és a kép pillanatnyi szükségletének megfelelően árnyal stilizált levélrajzokkal — és szinte mindenütt fájó epizódoként elhelyez haldokló vagy halott fát, az „erdők pusztulását”, mely „Az állatállomány túlméretezettségének egyik közvetett következménye”, és óriási veszteségeket okoz az indiai gazdaságnak. [49] Kevés a fa, s a fátlanság érzékeltetése mellett mintegy a Trimurti-eszmét jelölve mutatja meg a száradó és zöldellő fákban, az elmúlás és újjászületés egységében Visnu és Siva eldöntetlen vitáját. A hindu filozófia éled képzőművészetté — az élet és halál küzdelme a zöld és fekete árnyalatokban —, s a fák vonulása a háttér láthatatlan mélységébe irányul. A kínlódó fák jelenítése Amrita Sher-Gil művészetében nemcsak a hindu valóság ábrázolására szolgál, elvont tartalma is van, mint Michelangelónál, aki a „Kiűzetés” tragikumát szimbolizálja az elszáradt fa meztelen görcsével. [50]

Ragaszkodik az állatokhoz is — előnyben részesíti az elefántokat és bivalyokat. India topográfiai tárgyai ők és a „Tevék” is, e nagyon lassú és tompa lények — piros nyereggel és színes nyakkéssel helyezkednek el a nyugtató zöldben, és átveszik formában a fák ritmusát, bőrük barna színében az alkony hangulatát — hosszú nyakukkal —, mint Csontvárynál — belógnak a nem mért időbe. Különös, hogy a kardos fákkal társított tevecsoport sokkal inkább a XVII. századi előzményt folytatja, mint kortársának, Abanindranath Tagore meghaladott teve-pátosát. [51]

Az elefánt nemcsak a parnasszista líra kuriózuma — India fő állata már a mitológiában is, hiszen Indra is rajta lovagol. Amrita Sher-Gil ormányos szerkezetnek minősíti a lomhán méltóságteljes emeletes állatot. Egyszer vörösbe öltözteti, máskor a fák hídjai közt érkeznek, és fekete tömegükben a dzsungelt hordozzák. Több festményének ők a főszereplői, ebben is az ősi barlangok, paloták és az elurái templom elefántos hagyományát folytatja Amrita Sher-Gil, csak tevékenységük más. Az ő elefántjai oszlopos lábukkal nem a mennyezet terhért tartják, hanem zöld tóban fürdenek, vagy viharos felhők alatt sétálnak a mahutok irányítására fákhöz, felhőkhöz hasonlatos fekete színben, amelyet Rudra terített rájuk. [52] Az elefánt-tematika fő műve művészetében az „Elefántok sétája”. [53] Kiindulás a Mahabharata viharleírása — fekete-fehér színellenpontosítása, amit elmélyít azzal, hogy a sötét felhőket fákká, aztán vonuló elefántokká változtatja — akik immár a sűrített lét hordozói —, ugyanúgy mint Van Gogh bakancsai, Cézanne almái, — Csontváry cédrusa. Itt a kép szükségletének megfelelően elhagyja az erdő lombrajzát, s a különböző létfokok metamorfózisában az elefánt tömör hajlásait veszik át a fák. Amrita Sher-Gil ebben az esetben is a klasszikus indiai hagyományokat folytatja ott, ahol az ábrázolás és értelmezés abbamaradt, s nem társul korának szecessziós megoldásaihoz. [54]

Különös, de művészetéből elmarad a tehén. E mellőzés bizonyára összefügg azzal a ténnyel, hogy „India esztelenül elpazarolta erőforrásainak egy részét”, időszertlenül tartósította e túlzott kultuszt. Hiába a rádziput festészet ajánlatai, hiába törnek fel a haraszi emlékek, Amrita Sher-Gil csak egyetlen borjúnak ad engedélyt, hogy rajzzá lépjen elő — ezen látványemlékeit a korszerű haladás igénye miatt iktatja ki visszavonhatatlanul képzeletéből, s ezzel a gyakorlattal csatlakozik Nehru Indiájához. [55]

Amrita Sher-Gil művészetének formavilága egyrészt a hindu hagyományokból, másrészt saját képzeletéből öt-



7. Tevék

vöződik az európai minták szelekcióival. Indiában készült festményeinek java része felhasználja a Silpasásztra elveit, s a kéztartás ősi szabályainak felelevenítésével jelzi a képi gondolatot. A közösen kialakított és elfogadott mozdulatnyelvvezet műveiben új, módosított értelmezést nyer — szemlélődő mudrái vannak többségben —, a Gupta-kor kéz ikonográfiájából ismeretes Gadzsza-hasznát egyik Budapesten készült festményén alkalmazza. [56] A külső mozgást fokozatosan használja fel belső arányok megragadására festői fejlődése során — pályájának delén egyre több a szimbolikus mozzanat — virág, korszó, alma, könyv, szelence, legyező található a kezekben —, de mindez nem egyszerűen tárgysorozat, hanem az életmód jelzésére szolgál, különösen a korszó, amelynek állandó jelenléte a hőségre, szomszias Indiára utal, s motívumával Amrita Sher-Gil a trópusi környezetet jelöli ugyanúgy, mint Csontváry Kosztka Tivadar orientalisztikai témájú művében. [57] A női kéz attribútuma többnyire virág, s a képi beszéd hieroglifái a lábak vagy kezek jellemző elmozdulásaiban rejtőznek — az arc, a tekintet méltóságát őrizve szótlann marad. Figurái többnyire ülnek India hatalmas kerevetén, a földön, s ez a pihenést, túlsúly mégsem enerváltságot tükröz, enyhén nyújtott formái telítettek maradnak a gondosan szerkesztett csoportjaiban. A szemek és a száj tágulásai a mudha-állapot kiküszöbölését — a kezdődő koncentráció feszültségét jelenítik e rögzített formák matematikai állandóival.

A vonalvezetés mindig szabatos, mentes minden fölösleges kérkedéstől, a rajz nem törekszik külön bravúrra, szülőigény nélkül vállalja a képtől kapott feladatát — ismét, egyeztet, kiemel —, ötletet, eszmét, gondolatot jelöl.

Műveinek eseményei jellegzetes indiai térben játszódnak le — a táj és az ember találkozóhelyein, valahol az erdő szélén, tisztáson, a tenger partján, hegyek előtt —, de mindig az élet központjában időzik a látvány. Az is jellemző alkotó módszerére, hogy a megragadott témát motiválja — így jut el a műhöz, mely jelképpel

bővített valóság, mert a környezet ajánlatainál jobban hallgat szíve kifogyhatatlan indítékaira.

Színvilágának erőssége, hogy minden festménye ilyen szempontból is komponált, a kiválasztás nem esetleges, hanem gondolathoz igazított, s a Párizsban alkalmazott tónusos megoldásokat tömbökké egyszerűsíti. Azonos értékű színek rendeződnek kötelékké — csoportosításukkal egyszerre több műveletet végez Amrita Sher-Gil —, differenciált árnyalatok kötik össze a sértetlenül egységes foltokat. Bizonyos szintársulások jellemző és hatásos volta miatt számúzi a fölösleget — nem engedélyezi a képet tönkretévő kék-piros-zöld villongást —, csak barátságban, azonos értékrenddel élhetnek egymás mellett. A piros általában kiemelésre szolgál. Az előtérben hirtelen pirosra hangosodik az elefánt vagy a faszor, s ha túlságosan szürkékbe ágyazott a kép — egy minifolt is megteszi a hatást — piros virág, köröm, kendő. A szolgálat letelte után Amrita Sher-Gil piros árnyalatai átváltoznak lila vonulattá vagy rózsaszín szigetté az alapszínnel szoros kapcsolatban maradva. A zöld szuverén. Ettől eltérően a sárga csupán kiegészítő részlet, virágminta, levélstilizáció. Annál fontosabb szerepet tölt be Amrita Sher-Gil festészetében a fehér. Sokszor helyi szint jelöl — ruharészletet, templom homlokzatát —, néha azonban a fehér izzás szimbolikus értelmű brahmanok átvételében, turbánban. A szürke híd, — összeköti a világos részeket a mindig jelentkező sötét sávokkal. A barna — akár Munkácsynál, Zurbarannál — nála is a nyugalmat jelenti és a bölcsességet. A barna alaphang, belső méltóságot tükröz, a föld és idő emberi előléptetését Egán Viktor Budapesten maradt portréján ugyanúgy, mint a brahmanok csoportjában.[58] A fekete mindig jelképes tartalmú. A sötét hajban, elefántok sötét tömegében, a kiskunhalasi toronysisakban alkony és az éjszaka hangulata rejtőzik — a fekete bivalyokban már az elmúlás motoz, míg a kék a félelem és halál festői idézete.[59]

Ami leginkább figyelemreméltó vonása művészi személyiségének, az a függetlenség. Mindez nem jelenti, hogy ösztönszerűen ne lehessenek rokonai. Bátran kialakított jelrendszere leginkább Csontváry Koszta Tivadar szuverenitására emlékeztet — a dolgok maradéktalan megpillantásában, felfedezésében, a kifejezőerő intenzitásában társak —, a hasonlóság nem a motívumokban, hanem a módszerben figyelhető meg. Amiben a világot tömöríti, az Csontvárynak cédrus, Amrita Sher-Gilnek elefánt. Mindketten mélyen együttélnek környezetükkel, s csak azt festik, amit birtokolnak. Festészetük poigráfiai változatossága is hasonló — Kiskunhalastól, Selmecbányától Marokkóig és Szimláiig terjed. Egymástól függetlenül alakult közös jelrendszerük a teve, kórsó, s az „Öreg mesemondó” Csontváry „Marokkói tanító”-jának szemléletben és festésmódban is testvére. Mindketten a számukra adott élet alapvető központjait festik az első felfedezés izgalmával — amit meglátnak és kifejeznek abban ők az első a világon, mint az altamirai bölényrajz ismeretlen ősművésze. Csontváry és Amrita Sher-Gil is Magyarországról indult, és Európába, Ázsiába érkezett az emberi teljesség maradéktalan meghódításának igényével olyan célkitűzéssel, melyben a festészet nem műfaj, hanem a teremtő erő közege.[60]

Akár Schubert, Amrita Sher-Gil is befejezetlen alkotással búcsúzott, mert váratlanul tört rá Jáma, a halál.[61] Ez a festmény 1941 végén keletkezett, és pihenő bivalyokat ábrázol. Nem állnak, mint a csilgarki híres szoborállatok — kettő közülük éppen ül, egy érkezik, kettő indul a nagy vörös fal mellől — hátán a halál jelképes kék színével.[62] Amrita Sher-Gil fekete bivalyokkal búcsúzik ettől a csodálatos, de nagyon rövidre szabott élet-től, itt mond örökre istenhozzadót fáknak, a nyár arany tűzének, ifjúságnak. Itt engedélyezi, hogy festészetének egyetlen madara rárepüljön a bivaly lomha fejére, s végső összegezésésként az epigramma sűrítetttségével India differenciált barnái mellett megjelenik a képsíkon a magyar nemzeti zászló színvilága is az utolsó hang fontos töredékeként.

Magyarország a művészi indulásához oly szükséges élményhálózatot, Párizs technikai tudást, India kibon- a kozást adományozott Amrita Sher-Gilnek — egyikük sem

mért fukar kezekkel. Csupán egy lehetőség maradt megvalósítatlanul — a freskó —, pedig Adzsantában Amrita Sher-Gil erre készült, akár Arezzóban Szőnyi István. Íme nemcsak a zebegényi táj, melyet mindketten érintettek, hanem művészetük hiányrészlete is összeköti a két festőt, munkásságuk szintén hasonló időpontra esik, s mindketten egy számukra adott nagy lehetőség elmaradásával lettek győztesek az idővel vívott küzdelemben. Amrita Sher-Gil művészetének térhódítása ma már a modern indiai festészet fejezetéhez tartozik. Külön öröm, hogy ehhez a magyar táj, származás, szellemi környezet, a magyar festészet karaktere is hozzájárult.[63]

V. AMRITA SHER-GIL, FESTÉSZETÉNEK KRITIKAI FOGADTATÁSA

A művészi közvélemény Indiában azonnal elismerte Amrita Sher-Gil törekvéseit, s a szimlái kiállításon egyik képe díjat nyert. Mindazonáltal 1934-ben még fenntartások is akadtak, amire a festőnő érzékenyen reagált. Hamarosan Delhiben és Bombayban is aranyéremmel jutalmazták egy-egy alkotását.[64] A sikerek közben indokolatlan disszonanciák is előfordultak, akadt bizonyos értetlenség az életmű indiai-európai karakterét illetően.[65] A szakirodalom azonban kezdettől egységes álláspontot képvisel — a neves indiai műtörténész Karl Khandalava méltó monográfiát írt Amrita Sher-Gil festészetéről, Agha Abdul Hamid és R. C. Tandan elemző tanulmánya is bővelkedik méltató mozzanatokban.[66] Jaya Appasamy a bengáli iskola tagjaként említi — W. G. Archer a modern indiai festészet egyik úttörőjének tartja.[67] Ez az egyöntetűség abban is megnyilvánul, hogy P. R. Ramachandra Rao is azon művészek között tartja számon, akik új távlatot adtak a hindu pik-túrának, Prodosh Das Gupta fő értékét abban látja, hogy asszimilálta művészetében az európai és indiai festészet eredményeit.[68] A kritika tárgyilagosan azt a hatást is érzékeli, amit kortársaira tett Amrita Sher-Gil — hiszen bizonyos tanácsatlanság figyelhető meg a századforduló indiai festészetében, tarkaság, eklektika, nem indokolt engedmények a szecessziós minták átvételében, s Geeta Kapur a megoldást sürgető folyamatban pontosan levezeti Amrita Sher-Gil, Hebbár, George Key és Chavda művészetének összefüggéseit.[69] A hagyományok és újítások festői egyeztetésével irányt mutatott Gade és Sanyal munkásságának is. Ritka az olyan album az Amrita Sher-Gil működését figyelemmel kísérő általános elismerésben, mint Percy Browné, aki nem vesz tudomást az életműről.[70] Az indiai kritika egyetlen dologgal adós — Amrita Sher-Gil művészetének magyarországi forrásanyagát nem dolgozta fel. Hazai művészi köztudatunkban csak Baktay Ervin és Horváth Tibor tanulmányai körvonalazták Amrita Sher-Gil törekvéseit, azok nemzetközi hatását jelezték.[71] A rendszeres feldolgozás, az életmű teljes vizsgálata soros feladatunk, a további kutatást hindu és magyar összefogással lehet elmélyíteni, a két országban lappangó anyag teljes feltárásával. E közös munkának méltó koronája lenne az, hogy a hindu-magyar kulturális kapcsolat keretében bemutatnák Budapesten Amrita Sher-Gil festményeit, mely fokozná népeink barátságát, s eddig nem ismert adalékokat szolgáltatna századunk indiai és magyar festészetének összefüggéseire.

VI. AMRITA SHER-GIL, MŰVÉSZETÉNEK JELENTŐSÉGE

Megtalálta magyarországi élményeinek, az indiai hagyományoknak és a modern festészet követelményeinek szintézisét — ebben mérhető le Amrita Sher-Gil művészi teljesítménye. Mindezt olyan arányérzékkel és ösztön- teséggel tette, ami eleve kizárt minden eklektikus jelleget. Színekkel, formákkal fogalmaz — egyszerűsítésekkel véleglesíti eszmésített alakzatait, addig munkálkodik, míg megtalálja a kép szükséges jelkép-központját. Állandóan bővítette emberi és festői tapasztalatait —

Nagybánya számára éppúgy forrás volt, mint az adzsantai barlangfestmények és Cézanne művészete.[72] E forrásanyag rendszeresen bővült, s mindig egyéniségét építette, szigorú szelekciókkal őrizte festészetének ökonómiáját. Művészete zárt rendszer — mentes minden idegen anyagtól, halmozástól. Ezen tényezők figyelembevételével nem tűnik túlzásnak Agha Abdul Hamid megállapítása, aki Amrita Sher-Gil India egyik nagy asszonyának nevezte.[73] Tulajdonképpen a Rámájana tanítását valósította meg: „igyekezett eleget tenni kötelességeinek és hivatásának a maga rendelt helyén”.[74] Mi volt ez? A keleti szemlélődés és az európai kultúra eredményeinek szintetizálása a festészet közegében. Mindez azért sikerült az ő esetében, mert nem az ihlet első, felületes vonulatát fogadta el a kép alkotórészének, hanem addig várt, kutatott, míg a törvény mélységét nem találta meg a színes formák festménnyé alakuló rendszeré-

ben. Művészete modern hellenizmus, eleven üzenet, kapcsolatteremtő pillanat két nagy világ között — hozzájárulás India és Európa önismeretéhez. A megtett út nagysága kötelez elismerésre, felgyorsulási képessége, mely a részére adott csekély időt optimálisan felhasználva járta be adott pályáját. Nemcsak életideje — életművének jelentősége is Masaccio szellemi rokonává emeli, — a modern indiai festészet egyik legjelentősebb alakja, aki ékagra állapotban alkotott a Mahatma Gandhi és József Attila által jelzett belső hang figyelembevételével.[75] Amrita a hallhatatlanság itala a hindu mitológiában. Íme egy festő, egy asszony — Kumari Amrita Sher-Gil, aki művészetével utolérte a nevét, fennmarad a vonuló időben, mert a szívben élő igazság erejét szóltatta meg festészetében, mely üzenet, tartós híd India és Magyarország, Európa és Ázsia — múlt és jövő között.

Losonczy Miklós

J E G Y Z E T E K

1 Édesapja Sardar Umrao Singh Sher-Gil szikh előkelőség — anyja Gottesmann Antónia, házasságkötésük után 1913–1921 között Dunaharasztn éltek. (Gottesmann Ernőné szóbeli közlése.)

Karl Khandalava: Amrita Sher-Gil Bombay 1944. 13. l. Párizsban 1929–1934 között tartózkodott.

Karl Khandalava: Amrita Sher-Gil Bombay 1944. 14–16.

2 Baktay Ervin tanította rajzolásra Amrita Sher-Gil-t a nagybányai iskola — elsősorban Hollós Simon elvei alapján az 1910-es években Dunaharasztn —, miután saját festői ambícióit művelődéstörténeti feladatokra módosította. (Horváth Tibor előadása a Baktay Ervin emlékülésen Dunaharasztn 1970. december 8-án.)

Bár Baktay Ervin nem lett festőművész — a 30-as években indiai útján helyszínen készült festményeiből tartotta fenn magát. (Horváth Tibor és Gottesmann Ernőné közlése.) Karl Khandalava idézett könyvének 17. lapján mogul, indonéz, adzsantai, sőt tahiti hatásról beszél, sőt Gauguin, Cézanne, Pissarro, Modigliani nevét is említi Amrita Sher-Gille kapcsolatban. A rádzspu hatás a tárgyváltásban és festői előadásmódban figyelhető meg — szikh vonás a loábrázoláshoz való vonzódás.

3 Sardar Umrao Singh érdekes egyéniségére többen emlékeznek. 1915 körül fapapucsban és turbánban járt Dunaharasztn. Javította a templom toronyóráját, többször is, katolikus szertartásokon is részt vett. Nagy fehér kutyájuk volt, sokat sétált két lányával a Glázer erdőben. Egyszer szandált hozott Amritának, Indhira-nak és az adatközlőnek is, aki bejáratos volt a házhoz. (Pfiszer Györgyné Mercz Rozália szóbeli közlése.) Mannheim Józsefné, Mercz Mária így emlékezett szobán: A lányoknak sok játékuuk volt, hintáztak is az udvarban — Umrao Singh többször hívta anyját: „Száli néni kenyér dagasztani tessék jönni”. A húsételt nem tűrte — egyszer a csirke zuzáját kiöntötte a tányérból, húst soha nem evett, csak tejet, kenyeret, gyümölcsöt. Gottesmann Ernő lakásában ma is őrzik Umrao Singh rajzeit. (Budapest, IX. ker., Mester u.) Baktay Ervinre nagy hatással volt — lehet, hogy döntő része van, hogy India felé orientálódott. Könyvvél is megajándékozta, amit Baktay Kovács Györgynek adományozott: Otto Böhtlingk S: Sanskrit-Chrestomathie Leipzig 1909. Bejegyzés: Umrao Singh 1915. Kovács Györgynek baráti szeretettel dr. Baktay Ervin 1960. XI. 10.

Szikh származását Karl Khandalava közli könyvének 13. lapján.

4 A gesztenyefák ma is megvannak az átalakított ház kertjében. (Dunaharaszti, Bajcsy-Zsilinszky Endre u.)

A nagymamának Gottesmann Raoul-nak — Gottesmann Antónia és Baktay Ervin édesanyjának (Baktay Umrao Singh sógora volt!) — küldte Amrita Sher-Gil Indiából egy virágzó fa és nő színes festményét 1920-as évek elejéről. Amrita ekkor 8 éves lehetett — első művei közé tartozik —, jelenleg e két alkotás Gottesmann Ernőné tulajdonában van — hátlapján Amrita Sher-Gil magyar nyelvű szövegével: „Egyetlen jó Nagymamuskámnak legnagyobb szeretettel Amritától... Ez a rózsaszín fa a mi szomszédunknak a háza alijában van”.

5 „Zebegényi cigánylány” c. festmény Gottesmann Ernőné birtokában. „Zebegényi templom” egy indiai naptár júliusi lapján. (Gottesmann Ernőné tulajdona) „Magyar vásári jelenet”, mely a kiskunhalasi piacot ábrázolja (Gottesmann Ernőné szóbeli közlése) Karl Khandalava könyvének 69. lapján található.

6 Egán Viktor két arcképe, Gottesmann Ernőné portréja (Gottesmann Ernőné tulajdona).

7 Az ékagra állapotban „a figyelem általában valamilyen probléma megoldására koncentráldik, úgyhogy közben az elméműködést semmiféle külső vagy belső inger nem zavarja”. (Dely Károly: Jóga Bp. 1971. 28. l.) Apjának portréja az indiai angol nyelvű naptár júniusi lapját díszíti (Gottesmann Ernőné tulajdona).

8 Rámájana és Mahábhárat (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. 59. l. Tiszta szerelem fűzte Amrita Sher-Gilt és Egán Viktort

egyháshoz — kapcsolatuk lényege a gandharvaházasság. (Vátszajana: Káma-szutra Bécs, 1970. 111–113. l.) Gottesmann Ernőné közlése is ezt erősítette.

9 Egán Viktortól készült első képe 1932 körüli évjáratból való, a másik Egán-portré 1935-ben Szimlában készült a „Párizsi műterem” képi hátterével, a harmadik arcmást 1938-ban festette, s férjét katonatiszti egyenruhában ábrázolja karakterisztikusan, a férfi édesanyja részére, aki így szólított Amritához: „Ha már a fiamat elviszed, hagyd helyette itt az arcképét”. (Gottesmann Ernőné közlése.)

A kőrmöket férje, édesapja, s a „Pihenés” egyik alakjában is hangsúlyozza a bengáli hagyománynak megfelelően. (Vátszajana: Káma-szutra Bécs, 1970. 57. l.)

10 Gottesmann Ernőné szül. Egán Violát ábrázolja a kép Gadza-haszta kartartással. (Baktay Ervin: India művészete Bp. 1958.)

A festmény Gottesmann Ernőné tulajdona. A színek tagolásában emlékeztet a kép a Nyolcak törekvéseire.

11 R. C. Tandan: The Art of Amrita Sher-Gil Allahabad 1937. 2. tábla

12 Amrita Sher-Gil két önarcképe Gottesmann Ernőné tulajdona. A többi önarckép publikációja: a) Háta, amely valószínű Amritát ábrázolja, mert a Gottesmann Ernőné tulajdonában levő fotón Amrita Sher-Gil szövege áll, amit tintával írt: 2.12.1931. Páris Szeretettel öcsinek Rita. (Ha érezte volna — pont tíz év múlva, 1941. december 5-én halt meg.) b) Az angol nyelvű indiai naptár január havi lapján látható Amrita Sher-Gil égővörös ajkú önarcképe. (A naptár Gottesmann Ernőné tulajdona.)

13 Az angol nyelvű indiai naptár július havi lapján. A Gottesmann család és Egán Viktor sem tud arról, hogy esetleg találkozott volna Szönyi Istvánnal Zebegényben.

14 A festmény Gottesmann Ernőné tulajdona.

15 Karl Khandalava: Amrita Sher-Gil Bombay 1944. 3. színes tábla. Dely Károly: Jóga Bp. 1971. 28. l.

A szukhászana a pihenésre legmegfelelőbb ülésmód az indiai körülmények között.

16 Amrita Sher-Gil 1920 körül többször járt Feith János udvarában, ahol sok állat volt, közte ló is. (Pfiszer Györgyné, Mercz Rozália közlése.)

A szikh festészetben is többször szerepel a ló.

W. G. Archer: Paintings of the Sikhs London 1966. 7., 8., 14., 70. tábla lovat ábrázol.

Feith János udvarában borjú is volt — ott láthatta az első, aminek látványa Indiában sokszorososan megismétlődött.

Karl Khandalava könyvében a 63. oldalon látható Amrita Sher-Gil borjúról készült rajza — ugyanitt az 51. oldalon és a 13. képes táblán látható ló.

17 Egán Viktor hozzám írt — 1971. március 15-i keltezésű levelében.

18 Karl Khandalava idézett könyvének 6. színes táblája.

19 A nép lelkeségének és sorsának felderítésében közös az emberi és művészi magatartásuk.

20 Horváth Tibor erre utalt előadásában Dunaharasztn — s ugyanezt írta hozzám küldött levelében Egán Viktor.

21 R. C. Tandan: The Art of Amrita Sher-Gil Allahabad 1937. 13. o. 14–16. o. Losonczy László fordította részemre magyarra az angol szöveget.

A könyv elején tintával írt dedikáció: Babának szeretettel Amrita. (Gottesmann Ernőné tulajdona.)

22 R. C. Tandan idézett könyvének 13. lapján.

23 Karl Khandalava idézett művének 17. lapján P. R. Ramachandra Rao: Modern Indian Painting Madras 1953. (Itt szerepelnek Gaganendranath Tagore képeinek reprodukciói.)

24 R. C. Tandan idézett könyvének számmal nem jelölt táblái. Az indiai angol nyelvű naptár október havi lapján. (1956.)

25 Karl Khandalava idézett könyvének belső címlapján. Losonci László fordítása.

26 Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. 29. o.

Charles Bettelheim: A független India Kossuth Könyvkiadó 1965. 44. o.

Amrita Sher-Gil: Gyümölcsárusok 1937. (Karl Khandalava idézett könyvének 3. színes táblája.)

27 R. C. Tandan idézett könyvének számmal nem jelölt táblája. Vayer Lajos: Rembrandt Bp. 1955. 57. számú kép.

28 A rádzspat és mogul festészet miniatűrök szellemiségét folytatja a részletek szelekcióival. Összehasonlítási alap Karl Khandalava Amrita Sher-Gil albuma és Homér Lajos: Keleti miniatűrök (Officina) című könyvének tanulmányozása.

Amrita Sher-Gil adzsantái festménymásolatát Karl Khandalava közli idézett könyvének 35. lapján.

29 Dely Károly: Jóga Bp. 1971. 27. o.

Mahatma Gandhi erőteljesen elítéli a kasztokat, de tehénisztelete túlzott. Amrita Sher-Gil festészete kerüli festményein a társadalmi problémákat, de a tehenet kevésbé tiszteli. (Mahátmá Gandhi válogatott írásai és beszédei Bp. Athenaeum 84. és 134. lapján.)

30 R. C. Tandan idézett könyvének 11. lapján.

Agha Abdul Hamid: Art of Amrita Sher-Gil Lahore 8. o.

31 Amrita a halhatatlanság itala a hindu mitológiában. Rámájana és Mahábhárata Bp. 1960. (Elbeszéli Baktay Ervin 697. o.)

32 Baktay Ervin: India művészete Bp. 1958. 169. o. Karl Khandalava idézett könyvének 35. lapja már Amrita Sher-Gil feldolgozását közli. Ugyanitt a 37. lapon levelének szövegében közölt idézetét tartalmazza.

33 Agha Abdul Hamid: Art of Amrita Sher-Gil Lahore című kiadványának belső címlapján.

34 Rákaszai gonosz démonnő 706. l. Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. Amrita Sher-Gil: Tücsöknője Khandalava idézett könyvének 19. lapján található. A „Hegyi asszonyok” az angol nyelvű indiai naptár 1956 szeptemberi lapján láthatók. (Gottesmann Ernőné tulajdona.)

35 Charles Bettelheim: A független India Kossuth Könyvkiadó 1965. 155. l. Rámájana és Mahábhárata Bp. 1960. (Elbeszéli Baktay Ervin) Szávitri története (514–532. o.). Amrita Sher-Gil: Gyermekfeleség (1936) Karl Khandalava idézett könyvének 39. lapján. Dely Károly: Jóga Bp. 1971. Elmelkedő póz. 284. o.

36 Karl Khandalava idézett művének 4. színes táblája. A test festése a Káma-szutra 9. számú művészete. Vátszjájana: Káma-szutra Bécs 1970. Fordította Baktay Ervin 22. o.

37 R. C. Tandan: The Art of Amrita Sher-Gil Allahabad 1937. Belső címlap.

38 „Őrlő asszonyok” Karl Khandalava idézett könyvének 17. színes táblája. A „Pihenés” Karl Khandalava idézett könyvének 12. színes táblája. A „Márg” című indiai folyóirat 1955. júniusi számában Adris Banerji: A Folk Art of the Punjab címen cikket írt a bengáli népművészetről, a phulkári-hímzésről. A cikk elején Amrita Sher-Gil „Pihenés” című képét közli színes kivittel, s alatta a phulkári-hímzésről szóló ősi dalokat közöl. A „Pihenés” bal oldali figuráján phulkári-hímzés látható — ezért idézte Adris Banerji Amrita Sher-Gil festményét. (58. o.) A két „Doha” Amrita Sher-Gil festménye alatt olvasható. Közölöm szövegüket, s azok magyar fordítását. A punjabi (szikh) nyelvjárásban írt ősi dalt Kovács György szíveskedett magyarra fordítani.

1. Kaul phul main kadhi ke kardi han ardas

Chheti a mil sajjana, bhull-chukk maf.

Magyarul:

Most, hogy kihimeztem a lótszt phulkárimra,

könyörgök, jöjj vissza szerelmem.

Jöjj, találkozzunk újra

és felejtjük el a multat.

2. Phulkari saddi reshmi; utte chamkan mor

Gala tusandian mitthian andron dil ne hor.

Magyarul:

Pávák csilognak selyem phulkárimon,

a nyelvéd édes, de a szíved oly hamis.

A „Pihenés” egyetlen stilizált virágmintás részlete sok feltáratlan problémát érint. Mindenkelőtt jelzi, hogy Amrita Sher-Gil népművészeti indítékok nyomán is alkotott szuverén lelkülettel, mint Bartók. Másrészt a 63. lapon fotózott szikh lányok, akik phulkarit hímznek, nemcsak punjabi hangulatot árasztanak, derűjük rokon Kalotaszeg csoportban dolgozó, s közben beszélő, éneklő asszonyaival. Most, amikor a sumir—magyar nyelvrokonság nagy viharokat kavart finnugor nyelvészeink körében, és Gulya János szenvedélyes cikkben hárította el a TIT Irodalmi és Nyelvi közlemények 1971. számában a szubjektív megalapozatlanságokat, nem a revízió igényével, de gondolatközlésül jegyzem meg a következőt. Köztudott, hogy Molnár Erik „A magyar nép őstörténete” (1954) című munkájában utalt arra, hogy a finnugor emlékek mellett számba kell venni a dravida-munda hatásokat is. Egy-két adattal és levelezéssel járulnék hozzá a további töprengéshez — s nem a nagyvonalú elutasítást, hanem az elmélyítést igénylő várható nyelvészvitapartnereimtől. A fehér ló nemcsak ősmondáinkban található meg, hanem a Rámájában is asvamedhát, szent lóáldozatot mutat-

nak be. (Idézett mű 31. o.) Csodálatos özet kerget Ráma is (i. m. 227–230. o.), ennek csodaszarvas változatát üldözik Hunor és Magyar Kézai Simon krónikájának tanulságai szerint. Továbbá e két „Doha” kétsoros tömörsége, mely virágot és szerelmet idéz — ami virágénekeinkkel rokon hangvételű. (Soproni virágének 1500 körül.) Hét évszázad versei Szépirodalmi 1954. I. köt. 220. o. A kaul-kadh-kardi alliterációs csengés jellegzetes sajátosság — népköltészetünknek is alapvető vonása. (Szupra... szöjk... szip, haja, haja stb.) Kőrmöcbányai táncszó 1505 körül i. m. szintén 220. lapján. Az is elgondolkasztó, hogy a két szikh dohának és a magyar virágénekeknek a hangzása rokon — magán- és mássalhangzók aránya nagyon közeli egymáshoz. Mindez nem bizonyíték, de alap a meditációra ebben az eddig figyelemmel nem kísért, közönségek érzett magyar—hindu közegben, amelyet Amrita Sher-Gil „Pihenés” című festménye kapcsán társított e sorok írója, aki nem a finnugor rokonságot vitatja, hanem úgy véli, hogy őstörténetünk bizonyos korszakában más népekkel is volt hosszabb-rövidebb ideig kapcsolata, s a nyelvi egyeztetések mellett a művelődéstörténeti források azonos erejét is figyelemmel kell kísérnünk. Nagyon volt a mozgás, nagyobb az őshaza — méret és dinamika intenzitása sodróbb a nomadizálás évszázadaiban —, s ami különös, hogy a közösen kialakított motívumok milyen hosszú ideig élnek a végleges különválás más tér és idő egységében.

39 Karl Khandalava idézett könyvének 16. színes táblája. Jaya Appasamy: Abanindranath Tagore 15. színes tábla. Baktay Ervin: India művészete Bp. 1958. 413. o. (Krisna a pásztorkiállással játszik Kánga, XVIII. sz.) Mannheim Józsefné (szül. Mercz Mária) mondta el nekem szóban, hogy Amritának nagyon sok játéka volt, s az udvarban hinta is függött Dunaharasztn az 1918-as években.

40 Homér Lajos: Keleti miniatűrök (Officina) 9. o.

41 Karl Khandalava idézett művének 1. színes táblája.

42 R. C. Tandan: The Art of Amrita Sher-Gil Allahabad 1937. (Férfi almával) számmal nem jelölt tábla. Az angol nyelvű indiai naptár márciusi lapján látható Amrita Sher-Gil „Férfi citrommal” című festménye. Karl Khandalava idézett művének 3. színes táblája. (Banánárusok.)

43 R. C. Tandan: The Art of Amrita Sher-Gil Allahabad 1937. számmal nem jelölt tábla. Sudrák a negyedik rend, a szolgák tagjai. Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. (707. o.)

44 R. C. Tandan: The Art of Amrita Sher-Gil Allahabad 1937. számmal nem jelölt tábla.

45 Pária a kasztjából kitaszított ember. Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. 705. o. Mahátmá Gandhi szavai: „Két óhaj vált bennem hűssá-vérre: az érinthetetlenek felzabálásának óhaja s a tehen védelmének óhaja”. (Mahátmá Gandhi válogatott írásai és beszédei Budapest Athenaeum 134. o.) Francia költők antológiája II. köt. 462. o. Európa Könyvkiadó 1962.

46 Karl Khandalava idézett könyvének 5. színes táblája. Felvinczy Takács Zoltán: A Kelet művészete Bp. 1943. 58. o. Dr. Sipos István: A beszélt kezek (Muzsika 1964. szeptember) Márg (Bombay-i folyóirat) 1957. dec. 504. o. George C. M. Birdwood: The Industrial Arts of India London 1880. 105. lap (Visnu-hivők jele). Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. 476. o. Usnisa fejdudor, a koncentrált szellemi erőt fejezi ki. (Baktay Ervin: India művészete Bp. 1958. 117. o.)

47 Karl Khandalava idézett könyvének 12. o. Jáma, a halál istene. Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. 701. o.

48 Karl Khandalava idézett könyvének 14. színes táblája.

49 Charles Bettelheim: A független India Kossuth Könyvkiadó 1965. 42. o. Amrita Sher-Gil száraz fái: Öreg mesemondó, Vörös elefánt. Hegyi jelenet. A hinta című festményein fordulnak elő. (Karl Khandalava idézett könyvében.)

50 Trimurti: az egy-isten, Isvara: három személye: a Háromság. Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. 708. o. Bortnyik—Hevesy—Rabinovszky: Kétezer év festészete Bp. 1943. 84. o. 8. tábla.

51 Karl Khandalava idézett könyvének 19. színes táblája. Németh Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar Bp. 1964. 131. o. Márg 1958. november 64. o. P. R. Ramachandra Rao: Modern Indian Painting Madras 1953. 14. o.

52 Francia költők antológiája Európa Könyvkiadó 1962. 290. o. Karl Khandalava idézett könyvének 8., 9., 18. színes táblája. Felvinczy Takács Zoltán: A Kelet művészete Bp. 1943. 46. o. Mahábhárata i. m. 547. o. Baktay Ervin: India művészete 188. l. 33. o.

53 Karl Khandalava idézett könyvének 18. színes táblája Mahábhárata i. m. 421. o.

54 Jaya Appasamy: Abanindranath Tagore 101. o.

55 Karl Khandalava idézett könyvének 63. o.

56 Baktay Ervin: India művészete Bp. 1958. 171. o. Gottesmann Ernőné portréja.

57 Karl Khandalava idézett művének 2., 4., 6., 8., 11. színes táblája. Németh Lajos: Csontváry Kosztka Tivadar Bp. 1964. című könyvének 131. l. 137. o.

58 Egán Viktor katonaruhás portréja 1938-ból.

59 Karl Khandalava idézett könyvének 20. színes táblája. Baktay Ervin: India művészete Bp. 1958. 33. o. S. S. Anandkar: Félelem c. képén a kék alapszín. (Budapest, Kelet-Ázsiai Múzeum

gyűjteménye.) Érdekes, hogy Amrita Sher-Gil ezen utolsó, befejezetlen festményén nincs halott, száraz fa.

60 Motívumrendszerük összefüggéseit későbbiekben szeretném vizsgálni — indiai tanulmányutam után.

61 Baktay: India Művészete 33. o.

62 Baktay: India művészete 269. o.

63 Ezen mozzanatok bizonyára kiegészülnek Egán Viktorral történő személyes beszélgetésem alkalmával.

64 R. C. Tandan: The Art of Amrita Sher-Gil Allahabad 1937. 17. o.

65 Dr. Tömöry Edit szóbeli közlése. (Madras 6. Stella Maris College.)

66 Agha Abdul Hamid: Art of Amrita Sher-Gil 3. 7. 14. o.

67 Jaya Appasamy: Contemporary Indian — Art 8. o. (Márg 1967. december.) W. G. Archer: Paintings of the Sikhs London 1966.

70. o.

68 P. R. Ramachandra Rao: Modern Indian Painting Madras 1953 a New Horizons c. fejezetben. Prodosh Das Gupta: Contemporary Indian Art. (Márg 1967. dec. 2. o.)

69 Geeta Kapur: Contemporary Indian Art. (Márg 1967. dec.)

70 A Kelet-Ázsiai Múzeum gyűjteményében.

71 Baktay Ervin: India művészete Bp. 1958. 449. o. Indiai Képzőművészeti Kiállítás (Nemzeti Szalon 1956) Horváth Tibor bevezetője.

72 Nagybánya elsősorban Baktay Ervin közvetítésével hatott Amrita Sher-Gil művészetére. (Horváth Tibor bevezetője az Indiai Képzőművészeti Kiállítás katalógusában.)

73 Agha Abdul Hamid: Art of Amrita Sher-Gil Lahore 3. o.

74 Rámájana és Mahábhárata (Elbeszéli Baktay Ervin) Bp. 1960. 28. o.

75 Mahátmá Gandhi válogatott írásai és beszédei Budapest Athenaeum 43. 1. 100. o. „Az én vezérem bensőmből vezérel!” (József Attila: Levegőt!) (József Attila összes versei Szépirodalmi Könyvkiadó 1954. 458. o.)

Függelék. A Jegyzetekben szerepelt írásokon kívül még a következő szerzők írtak Amrita Sher-Gil művészetéről: M. S. Randhawa: Sikh Painting (Roopa—Lekha) Vol. XXXIX No. 1. New Delhi 32. o. Baldoon Dhingra: Amrita Sher-Gil (Lalit Kala Akademi) New Delhi 1965 Paintings of Amrita Sher-Gil (National Gallery of Modern Art New Delhi 1964).

A GALIMBERTI HÁZASPAR MŰVÉSZETE

(Emléklapok konstruktivista-kubista törekvéseink történetéből)

Amikor középiskolás diák voltam — a boldogult húszas-harmincas évek fordulóján — s eszmélkedni kezdtem, mélyen megdöbbenett első találkozásom Csontváryval.[1] Az pedig meg jobban, hogy noha akkoriban képzőművészeti életünk állítólag pezsgett, Arany Jánossal szólván „a varjú sem káromgott” Csontváry után.

Úgy 1928–1930 körül budai gimnáziumomnak emlékeztetés történelemtanára Grexa Gyula volt. Ez a haladó szellemű, jeles humanista hívta fel figyelmünket Csontváry elnémult alakjára s fantasztikus festészetére. Hamarosan hozzájutottam Lehel Ferencnek még a húszas években írt Csontváry-könyvéhez is.[2] Elolvastam. A gyenge reprotól is felfénylött Csontváry sugaras alakja. Sem akkor, sem attól fogva — vagy húsz-harminc esztendőn át — nem értettem: miképpen beszélhet bárki is magyar festészetről, nélküle.

És milyen különös: később — noha Kassák, Beck Judit és Pogány Ö. Gáborék már 1945-től fogva istápolták Csontváry emlékét — mégis a brüsszeli világkiállítás, majd meg Hruscsov szovjetorosz kormányfő feleségének székesfehérvári képtárlátogatása —, Hruscsovnek Csontváry művei felett nyilvánított jótetszése — kellett ahhoz, hogy Csontváry zöld fényjelzést kapjon, utat a honi Parnasszusra.

Valami hasonló érzésem van Galimberti Sándor és Dénes Valéria művészetével kapcsolatban is. Érthetetlen az a közöny — esetleg a tudatlanság közönye —, amely életüknek ifjonti elmúlta után nagyszerű illetésű művésztüket is kriptai sötétre itéli.

Nem hinném, hogy egy újabb világkiállításra Galimbertiéket műveit elküldenék. (Hincz Gyula naturalista absztraktumait igen.) Mint jelenségek nem is annyira a nagyvilágnak, mint a mi művészetünk története számára érdekesek. Az sem valószínű, hogy valamely külföldi notabilitásnak szeme megakadjon Galimberti vagy Dénes Valéria valamely művén. (Az oeuvre — ami kevés belőle még megmaradt — zömmel raktárak mélyén porosodik.)

Így aztán, ha halálától számított negyven esztendeig alig hiányzott *nekiünk* Csontváry, miért hiányozna — ötvenkilenc éve — Galimberti és Dénes Valéria?

Mert mostanában múlt bő fél évszázada annak, hogy egy csendes temetés, majd meg egy hangos pisztolygolyó pontot tett két fiatal művészélet mondata után. Az eltemetett művész Dénes Valéria volt. A golyó pedig az öngyilkos Galimberti Sándort ölte meg. Csak két nappal tudta túlélni feleségét. Noha mindketten igen fiatalon pusztultak el — kettejük életkora tett ki hetven évet (mai szemmel: egy-egy fél-emberöltőt éltek) —, életük, életművük mégsem torzó. Kerek, lezárt életmű az! [3]

Pedig fiataláguk, fiatalon bekövetkezett haláluk egyik, s nem legkisebb oka annak, hogy művészettörténetünk máig nem emelte megillető helyére alakjukat, művészetüket. Ennek a piedesztálnak helyét persze ez a kis megemlékezés sem vállalhatja. Ám a közleket talán mégis közelebb segíti egy régi adósság törlesztéséhez.

Hogy kik voltak Galimbertiek?

Legjobb, ha legelőbb őket magukat szólaltatom meg. 1914 januárja van. A Nemzeti Szalonban két, Párizsban élő festőnek, Galimberti Sándornak és Dénes

Valériának kiállítását nyitják meg. Elöttem a katalógus.[5] A szokásos életrajzot ezúttal — igen szűkszavúan bár, de mégis — a két művész maga írja meg. Eként:

Galimberti Sándor: „1904 nyarán Réti Istvánnak voltam növendéke. Innen számítódik tulajdonképpeni piktori pályám. Nagybányáról a müncheni akadémiára, onnan a következő télen Hollósi Simonhoz kerültem Técsőre és ugyanakkor télen Párizsban a Julian akadémiára jártam. Legrégibb kiállított képem e korból való — Félakt.[6] A következő évekből alig van képem, mert őket összeszedni nem tudtam. E képek egy része már ki volt állítva Párizsban a Salon d'Automne és az Independant kiállításain, hol hat éve állítok ki. A most kiállított képek nagyrésze tehát az utolsó időkből való. Minden munkához kiállítottam a próbálkozásokból is, hogy a közönségnek érthetőbbek legyenek dolgaim.”

G.-né Dénes Valéria: „Szablya-Frischauf Ferenc iskolájában Pesten és a Városmajorban dolgoztam hosszabb ideig. Aztán Nagybányára, onnan Párizsba kerültem, hol két esztendeig Henri Matisse tanítványa voltam; a párizsi salonokban azóta is állandóan szerepelek. Piktúrámnak egész fejlődése abban a csoportképben van képviselve, melyet most a Nemzeti Szalonban kiállítok. A legelső és legutolsó kiállított képemet Nagybanán festettem.”

A katalógus-szórólap elárulja: Galimberti negyven, Dénes Valéria hetvenhét képet állított ki. A magántulajdonosok közt dr. Sztéhló Aladár, Kellner Adolf (két kép), Lamm M. úr, dr. Steiermann Antal műgyűjtők nevét találjuk. Galimbertinek kiállított festményei közül kettő (Elégett fák Nagybanán, Gipszoroszlán) a Salon d'Automne, egy másik képe pedig (St. Raphael) a Salon des Independants 1908–1910 közötti kiállításait is megjárta.

Témáik figurálisoktól, táj- és utcaképektől csendelektig a festészet egész tematikus kelléktárát átkarolják. Ez azonban csak a *témára* vonatkozik! A megfestés módja, stílusa — ahogyan a korabeli magyar kritikákat nézegetem — mehökkentően újszerű volt akkor. (Bizonyos fokig ma is az.) Annyira új látás a Galimbertiéké, hogy kifejezésére, érzékeltetésére még a legnívósabb akkori kritikusok egyike — Bálint Aladár — is alig talál szavakat. Keresi azokat. Új időknek új dalai ezek — a piktúra síkján.

Olvassunk csak bele a Művészet 1914. évfolyamába. Itt — a kilencvenedik lapon — sine nomine — az alábbiakat írja Galimbertiéek felől az ítésh:

Mindketten Nagybányáról jöttek s erőteljes naturalisztikus festményeiken meg is látszik ez. Talán Párizsban, talán másutt érintkezésbe jutottak olyan festészeti tendenciákkal, amelyek a futuristák ismert programjához állnak közel. A Galimberti házaspár otthagya addigi előadásmódját és egy „absztrakt művészet” felé indult. Némely képük az első pillanatra valamelyes kubista próbálkozásra mutatna, ennél azonban mégis ésszerűbb az ő törekvésük, amennyiben a geometrikus formák legalább motíválva vannak az oly tárgyánál, mint például Párizs háztetői egy toronyból nézve. Itt tehát majdnem az aviatikus nézőpontjából felvett városkép a festmény motívuma. Sajátos: mennyire szeretik ezt a

rálátásos festést: Nagybányán, Párizsban, Budán s másutt is egész sor képet festettek — toronyból. Természetes, hogy ily nézőpontból még a naturalisztikusan megfestett kép is idegenszerű nekünk, többi embereknek, akik vajmi ritkán emelkedünk hasonló magaslatokra. — Galimbertiéknél tetézi . . . , hogy a naturalista akcentust tudatosan kerülik. Csendéleteik is mind rálátásosak, sőt egy akt háttérbe festett városkép is rálátásos. Emellett . . . tudatosan kerülik a perspektíva ismert törvényeit. E sok idegenszerűség következtében — zárja beszámolóját a Művészet elmenekedő anonímusa — a képek nemigen érdekelték sem a közönséget, sem a kritikát.

Valamivel közelebb jutott a dolog velejéhez Bálint Aladár a Nyugatban.[7] Ő egyébként még egyszer — 1919-ben is — visszatért Galimbertiéknél — ekkor már bátrabb — méltatására.[8]

Bálint Aladárt, a nyugatos 1914-ben Dénes Valéria és Galimberti Sándor művészetének tematikus azonos-sága s formanyelve ragadta meg. Más-más helyről indultak — mondja —, mégis a mű egységes! Szinte megkülönböztethetetlen az, hogy melyik képet melyikük festette.

Ez az életben — majd a halálban — s a művészetben való teljes egybeforrottságuk a magyar művészettörténetnek Helöise és Abelardjává teszi e megható, kiváló emberpárt!

Bálint úgy látja: A Galimberti-pár új képei térproblémáknak megoldási példái. Az anyag nem érdekli őket. A forma és a szín is csak addig, ameddig a forma és a szín egy adott vagy képzelte térnek plaszticitását befolyásolja. Motívumaik a térképzésnek minden fortélyára alkalmasak. Nagy terek szerkezeti vonalai!

„E vonalak törvényszerű összekapcsolásának, konstruktívításának megállapítása talán elsősorban probléma és nem annyira fontos, hogy két festő a házfedelek fanatikusává válják miatta, és annyira sem fontos, hogy a tárgyakról lehántsanak mindent, ami az eleven életre emlékeztet és absztrakciókat, tantételeket fessenek.”

Tehát — s szaporíthatnánk még a bírálatok számát — újra csak a „rálátás”! „házfedelek fanatikusai”, a kárhozatos konstruktivizmus! Az „aviatikus nézőpontja”!

„Galimbertiéik éppen akkor a legerősebbek — fejtegeti Bálint —, amikor tán gyengének érzik magukat, amikor nem erőszakolják át magukat a végső stációig s nem dobják el maguktól mindazokat a szépségeket,

amelyek a látás és az absztrakció között oly bőségesen fellelhetők. Példa rá a Vaugirard utcai képek komor szépsége, a kikötővárosok, a Cluny-kert komor intelligenciája. Ellenpélda: a *legyező alakúra szétnyitott kártyaházak*, a *pácolt és felszeletelt cigányasszony* és házfedelek kockái.”

Nem kedvezőbb az a fogadtatás sem, amelyben a többi orgánum írója részesíti Galimbertiéik bemutatkozását.[9]

Csak később — 1915-ben bekövetkezett tragédiájuk idején, majd 1918 decemberében, amikor a MA megrendezte emlékkiállításukat — derül ki: már 1914-es kiállításuk is mélyebb húrokat tépett fel, mint amiket felidézünk. Galimbertiéik hatását nem lehet a *kritikusokon* mérni. (A *közönségről* sincs mit beszélni!) Az ítések — tanácsalanságukban — mintha összebeszéltek volna. Galimbertiéik művészetének érzékeny, finom szeizmográfjai csakis *művészek* voltak. Illetve: egyes haladó, progresszív szellemű művészek!

Szablya Frischauf Ferenc például ezeket írja 1915-ben: Galimberti „fellépésének *sikere* annál öröndetesebb volt, mivel céljai még a fejlettebb művészeti kultúrával rendelkező közönség számára is nehezebb problémákat rejtettek magukban . . .”[10]

Az 1914 januárjában rendezett budapesti kiállítás után Galimbertiéik hamarosan felszedték sátorfájukat.

Maga Galimberti — olasz ösöktől eredő — somogyi gyöker volt.[11] Ami azonban igazándiból Somogyországba vonzotta, nem csupán a szülőföld után való honvágy volt, hanem atyai barátja, Rippl Rónai József. (Az 1861-ben született Rippl s az 1885-ös Galimberti között éppen huszonegy év volt a korkülönbség. Szablya Frischauf említett írásában mondja el: Galimberti sűrű levelezésben állt Rippl Rónaival. Rippl egyengette az ifjú Galimberti útjait.) Ez a magyarázata annak, hogy Galimbertiéik pontosan egy hónappal a Nemzeti Szalonban történt bemutatkozás után Galimberti szülővárosában, Kaposvárott, a Turul Szálló dísztermében mutatják be anyagukat.[12] Ekkor Rippl is vásárolt tőlük. Márciusban már — hároméves kislíúkkal, *Marióval* együtt — újra Párizsban vannak.

Itt — s ezt is Szablya írásaiból tudjuk — sűrű érintkezésben állanak a francia művészekkel. A kubisták gyűjtőjével, a Párizsban élő Uhdéval is. Párizsban Galimberti sokat jár a Zoo-ba: állattanulmányokat rajzol,



1. Galimberti Sándor: Tájkép

tervezett fantasztikus állatképeihez. Ezeket azonban már nem festi meg. Párizsi otthonukra Dénes Zsófia — Galimbertiné unokatestvére — így emlékezik:

„...flamand és francia remekek között éltek otthonukban... azóta palotákból sítam vissza magam az ő négy faluk közé...”

Az első világháború kitörésének híre Párizsban éri Galimbertiket. Rue Vaugirard utcai fészükéből — Návay Aladár segítségével — Brüsszelbe menekülnek. (A franciák ugyanis minden monarchia-állampolgárt — köztük Károlyi Mihályt, Rippl Rónait, Kuncz Aladárt is — internálnak.) Brüsszelben, illetve Brügge-ben kide-



2. Galimberti Sándor: Városrészlet

rül: a belgák ugyancsak internálótáborba zárják a központi hatalmak állampolgárait. Brügge-ből éjnek idején menekülnek tovább kislíttal a semleges Hollandiába. Itt előbb Amsterdamban húzódnak meg, majd Scheveningen-be mennek. Életrendjük felborul, de mindketten állandóan dolgoznak. Nagy bonyodalmak után érkeznek vissza Magyarországra.[13]

Galimberty Pécssett felszerel. Június közepén úgy hírlík, hogy ezredével a harcra indul.

Dénes Valériának rendkívül gyengéd, érzékeny, mély és finom lelkét már előre csupa szorongás, aggodalom tölti el. Amíg Párizsból Belgiumon, Hollandián át hazakernek, megbetegszik. Betegeskedik a kis fiúcska, Galimberty Mario is. Dénes Valéria Budapestről — itt él családja — betegen utazik férje után Pécsre. Itt tüdő- és mellhártyagyulladás következtében július 18-án meghal.

A pécsi halottasházban Galimberty idegrohamot kap. Az asszony tetemét családja a fővárosba hozatja. Galimberty utolsó napjáról leghitelesebb tanú Dénes Zsófia. Dénes Zsófia írja: „1915. július 21-én délelőtt Galimberty elment otthonról.

— Hová? — kérdezték.

— Elintézni való dolgom vannak — mondotta.

Délben a rendőrség értesítette a Dénes családot: Galimberty Sándor önkéntes tizedes a Városligetben, a Műcsarnok mögött szíven lőtte magát. Meghalt. Utolsó levelében ez állt:

„Vali nélkül nem tudok élni. Feleségemmel egy sírba temesettek. Vigyázatok Máriára. Sándor.”

A kis Mario hároméves ekkor — írja Dénes Zsófia. — Aranysszöke a haja, kék a szeme.

— Őt est Papa? Őt est Maman? — kérdi. És senki nem tud neki válaszolni... [14]

Dénes Zsófia — aki egyébként máig[15] meghatottan idézgeti unokanővérének és Galimbertynek emlékét — már 1915-ben, kora művészeinél sokkal jobban látta és sokkal markánsabban láttatta — Galimbertyék művét, helyét, rendeltetését piktúránkban. Elveiket pedig nemcsak osztotta. Hirdette is.

Csak pár gondolatot ragadnék ki Dénes Zsófiának a Nyugatban megjelent 1915. évi nekrológiájából:

„Valamikor a munka hozta össze őket. Román cigánylányokat festettek, még az erdélyi havasok alján, mikor a plenair és az impresszionizmus körükön fűzte a piktóri véd- és dacszövetséget...

Nagybányáról Párizs egyetemessége szívta fel őket... lassú áthasonulásban megszervezték Cézanne-t, Gauguin-t, Matisse-t, Picassót.

Az utolsó évek Galimberty-tanulmányai, ezek a kompozíció és pszichikus festészet meredekét járó, néha talán még melléje lépő, de mindenkor okvetlen mondanivalójú és legelőkelőbb megérzésű vászonszímfonóknak nem hasonlíthatnak senki képeire, csak egymáséira. Nagyon gyakorlott piktóri szemnek kell annak lennie, mely Galimberty Sándor képein felismeri az árnyalattal nagyobb józanságot, matematikát és filozófiát. Dénes Valériának, az asszonynak képein az árnyalattal poétikusabb, termőbb és erőteljesebb természetet. De vannak képeik, amelyekről csak ők maguk tudták, kinek a munkája — ilyen harmonikussá egészítette ki egymást ez a két élet.

Hittek abban — folytatja Dénes Zsófia —, hogy az ő aranykoruk éppen úgy eljön, mint eljött egykor Manet-é és Cézanne-é... , hogy elégtételt szolgáltathatnak nekik a későnérők is, s hogy velük együtt nekünk lesz igazunk!

... rá fogják tanítani a nagy tömeget, hogy nem lehet megállni, mert tovább kell lépni, és hogy a kultúra minden lépése csak úgy fáj a múltban másoknak, mint ahogy ez az egy előrelépés most fáj neki...

Szablya Frischauf Ferenc, Dénes Valéria mestere és jó barátja halálukkor így idézi fel tanítványa alakját:

Dénes Valéria, mint fiatal leány, előbb Vajda Zsigmond[16] tanítványa volt. 1903-ban átment Szablya festőiskolájába. Nyáron a Városmajorban, Budán, télen a Rottenbiller, illetve Dohány utcában működött ez az iskola. Dénes Valériának „a rendestől eltérő talentuma, képességeinek különös volta első mesterét igen érdekelte

és lekötötte”. (Ti. Szablyát) Dénes Valéria 1906-ban állított ki először a Szablya Frischauf-iskolának a Váci utcai Nemzeti Szállóban rendezett kiállításán. Már ekkor kedvezően fogadták a napisajtó kritikusai. A „Kéve” művészegyesületnek megalapításától fogva (1906) 1911-ig alapító művésztagja volt. Az egyesület kiállításainak legjobb darabjai közé tartoztak Dénes Valéria munkái. Sokat dolgozott Nagybányán. Szablya Frischauf úgy írja megemlékezésében, hogy „Matisse intenzíven foglalkozott vele. Párizs átalakító hatást gyakorol rá. Dénes Valéria az impresszionizmusból vág át Cézanne és Matisse, sőt Picasso kubizmusára.” Szablya emlékezéséből tudjuk azt is, hogy Dénes Valéria 1911-ben ment férjhez Galimberty-hez. (Galimberty e szerelem okán vált el első feleségétől, az osztrák eredetű Lanow Mária festőnőtől.)[17]

A világháború tömegkatasztrófái jó ideig elfeledtették a Galimberty pár emlékét. Amikor a Kassák Lajos köré csoportosuló progresszív csoport rendezi hadsoraikat, 1918. december 22-én — tehát az őszirózsás forradalom napjaiban — Kassák és Uitz a MA kiállítóhelyiségében megrendezi a Galimberty házaspár emlékkiállítását!

A kiállítás alkalmat ad Kassáknak, hogy Uitz Bélát — Galimbertyék kubizmusával kapcsolatban — proklamációra bírja.

Konstruktív piktúra ez — hirdeti Uitz Béla Galimberty és Dénes Valéria művészetéről —, anélkül hogy az intuiciót spekulatív szárazságra fojtaná.

Nagyszabású vizuális kompozíciókat a konstruktív világnézet, a kubizmus eszközeivel oldják meg. A kubizmusnak egymással ellenkező eszközeit szintetizálják.

Oszlopok ők a kommun művészete felé! — hirdeti Uitz. — Az ő képeiken látott „káosz” a legszigorúbb egység törvényét hordja magában... Megéreztek és jelezték az új világnézetet — de a halál letörte őket pályájuk ígéretes ívelésében... [18]

E kis emlékeztető végén illendő lenne összefoglalnom azt, amit jómagam gondolok Galimbertyék megkapó, úttörő művészetéről. A magam gondolatait azonban kifejeztem már a felidézett kritikákkal. Azoknak pozitív kicsendüléseivel. Bálint Aladár, Szablya-Frischauf, Dénes Zsófia, Uitz Béla szavai a magam gondolatait mondták ki.

Nem torzó és nem zsákutca a Galimberty pár életműve! Fejlődésünknek fontos láncszeme az! Olyan bázis, ahová még mindig és újra vissza lehet térni, s ahonnan újra s újra el lehet indulni. El nem apadó kísérletező kedvük, nagy önfegyelmet kívánó fogalmi, geometrizáló absztrahálásuk a kubizmus korai úttörőinek nemzetközi derékhadába iktatja őket. A festészet addig ismert határainak távolabbi perspektíváit csillantotta meg ez a művészet. Megcáfolta a téves tételt, amely szerint szép nélkül nincs művészet. Illetve a művészi szépségnek az addiginál szélesebb határt szabott. Törekvésük tágitott a festői műfaj addigi keretein.

Uitz Béla 1918-as szavaival Galimbertyék eljutottak a festészetünk történetében őket illető helyre. Azon, hogy a negyedszázados ellenforradalmi időszak ultra-montán művészetpolitikája éppen úgy a feledés fátylát borította rájuk, mint a felszabadulást követő ideológiai konvulziók egy s más tévelygése, nem meglepő. A dolgok természetéből következik ez.

Amikor manapság — holmi félregombolt mellények vizsgálomolójának módján — azt keressük: mennyire messzire kell visszamennünk, hogy piszkos patakok helyett tiszta forrásokat találjunk, meg hogy: hol vannak azok a hagyományok, ahonnan újra indulhatunk, — Galimbertyékhez is eljut a *művészettörténet*. Idővel talán a *művészet* is.

Ami meg az „absztraktizmust” illeti, újra csak az merül fel bennem:

ha az európai muzsika — fejlődéstörténete során — a XVI. századtól fogva elszakadhatott a költészettől, tehát a verstől, a szövegtől, a témától és *önállósult*, miért olyan istenkísértő bűn az, hogy valami hasonlóra a képzőművészet is kísérletet tesz. Négy-öt évszázados késéssel!

Zolnay László

1 Persze nem afféle találkozási gondolkodás, mint Boldizsár Iváné volt Franz Kafkával!

2 Emlékezetes még Lehel Ferenc: Emlékezés Csontváry Tivadarra c. esszéje, Magyar Művészet, 1929 évf. 197.

3 Galimberti 1885. május 31-től 1915. július 20-ig élt. Felesége, Dénes Valéria 1877. november 2-án született és 1915. július 18-án halt meg.

5 Az általam használt katalógus az MTA Művészettörténeti Intézetének tulajdonában, az ún. Nemzeti Szalon-anyagban van.

6 Ez a Félakt az 1914. évi katalógus szerint ekkor dr. Steiermann Antal tulajdonában volt.

7 Nyugat, 1914. február 1. sz.

8 Nyugat, 1919. január 1. sz.

9 Kézdi Kovács László: Magyar futurista művészpár kiállítása. Pesti Hírlap, 1914. január 25. — Elek Artúr beszámolója: Újság, 1914. január 25.

10 Szablya-Frischauf Ferenc (szerk.): A Kéve könyve VIII. (1916) köt.

11 Édesapja, Galimberti Alajos (Szül. Trieszt, 1847. ápr. 3.) 1880-ban jött Magyarországra mint templomfestő.

12 A kaposvári kiállításról — jegyzetem szerint — a Somogyi Hírlap 1914. február 25., március 1. és március 3-i száma emlékezett meg.

13 A Művészet 1915. 320–322. o. olvasható nekrológja szerint Galimbertit a hágai osztrák–magyar konzulátuson sorozták be. — Ezzel szemben az Az Est c. napilap 1915. július 22. számának szignálatlan cikke úgy írja, hogy Galimberti Hollandiában, a követségen önként jelentkezett. Azonban ott nem sorozták be. Alkalmatlannak találták. Hazatérte után Pécsen újra jelentkezett. Itt már alkalmasnak találták (1915 áprilisában). Tiszti iskolára jelölték, s egyszerre két csillagot kapott. Mint tizedest osztották be egy menet-századba.

14 Dénes Zsófia írása, Nyugat, 1915. aug. 16. sz.

15 Dénes Zsófia: Réth Alfréd — nyolcvanéves. Művészet, 1964. júliusi szám, 29. — Dénes Zsófia: Szivárvány, Budapest, 1970. 301, 305. Írásomat 1973-ban Dénes Zsófia elolvasta. Kedvességét ezúttal is köszönöm. (Sajnos Galimberti Mario néhány éve Párizsban elhunyt. Szülei néhány képe hagyatékában maradt.)

16 Vajda Zsigmond szül. 1859. Bukarestben. Szalonképek, majd falképek festője. Az Országháza „Hun monda” c. freskójáért Lotz-díjat kapott. Ő festette ki a terézvárosi templomot, a telefonpalotát, a Lipótvárosi Kaszinót.

17 Művészet, 1915. 320–322. — Vö. Szablya-Frischauf Ferenc írásával, a KÉVE évkönyve, VIII. (1916). évf.

18 Uitz Béla cikke a Kassák Lajos szerkesztette MA 3. (1918) évf. 12. sz.

Sok szó esett a művészet, főleg a festészet modern válságáról. Így többek között legutóbb Pátzay Pál mutatott rá a Magyar Nemzetben megjelent kiváló tanulmányában. Egyebek között hibául rótta fel, hogy a múltat elhanyagolják, s így a mai nemzedék alig ismeri a századforduló s előtte működő kiváló festőink munkásságát. Pedig — szerintünk is — a modern mai művészetnek kapcsolódnia kell a múlttal, ismerni és kritikailag méltányolnia kell, mégha szöges ellentétben áll is vele. Hiszen az ellentét is csak akkor manifesztálódhat a művészetben, ha van mivel manifesztálódnia. A jelen a múltból indul, ahogy a jövőnek is a jelenből kell továbbfejlődnie. Azonkívül múltbeli festészetünk is igen magas

színvonalon áll s nem ismerheti a magyar festészetet igazán az, aki csak modern festészetünket ismeri, de nem ismeri Barabás, Borsos, Markó, Brocky, Székely Bertalan, Lotz, Mészöly, Zichy, Mednyánszky, Munkácsy, Szinyei stb. munkásságát, s aki legfeljebb csak Ferenczy, Rippl Rónaitól kezdve ismeri a magyar festészetet. Múlt századi festészetünk különböző korszakaiban (biedermeier, romantika, realizmus, akadémizmus, naturalizmus stb.) e nagyok mellett kevésbé ismert, de kiváló tehetségű festők is működtek, akiknek a magyar festészet fejlődésében jelentős szerepük volt. Egyesek közülük igen fontos tényezőkkel gazdagították a magyar festészetet, mindez azonban az érdeklődés s a vele való



1. kép



2. kép

foglalkozás hiánya miatt elsikkad, s így senki sem tud róla.

Így történt ez Sterióval is, kiről legutóbb Végvári: „Szolnoki művészet. 1952.” című kiváló művében alig tesz említést, bár elismeri, hogy az első volt Pettenkofen mellett „aki Szolnokot a korabeli festészet előtt már kedveltette”. Megjegyzí, hogy munkásságát még nem kutatták fel, s mindössze három genreképszerű alkotása ismert: Lakodalmi jelenet, Ebédlő aratók, Kis lótolvaj. (A Papagájos hölgyet nem említi.) Keresztnevét egy Műcsarnoki „Szolnoki kiállítás” hibás adata alapján Károly helyett Józsefnek írja. Jelen munkámban eddig több mint háromszáz művéről közölt adatot sikerült összegyűjtenem s ezek közül, közel fél évszázados műgyűjtői tevékenységem alatt, igen sokat láttam eredetiben vagy illusztrációban.

Végvárin kívül főleg Lyka Károly: Magyar Művészet és Nemzeti Romantika című műveiben tesz többször említést róla. Egyebekben legfeljebb egy-egy méltató mondatot találhatunk csak: a Művészet c. folyóirat egyes számaiban és más összkiallításokkal kapcsolatban. Ezen kívül csak Szerényi Gothard István írt róla a Vasi Szemlében főleg életrajzi adatokat tartalmazó cikket.

Ki is volt e festő, kinek most volt 150 éves születési évfordulója, mely évforduló egybeesett Borsoséval s Pettenkofenét egy évvel előzte meg. Borsos technikai felkészültségét — ki Barabás mellett korának legnagyobb biedermeier festője volt — olajfestményeiben legtöbbször talán nem éri el, de vízfestményeinek egyes darabjaiban felül is múlja. Ha technikában nem is, de művészeti felfogásában mégis élre kerül: képszerkesztési módja a mozgásábrázolásában újszerű és egyedülálló. Újszerűen ábrázolja valamivel előbb a mozgást külföldön, Gericault Epsomi lovasversenyében, de ez újszerűség más mint Sterióé, melyre a későbbiekben rátérek.

Amit Sterio életrajzi adatairól és életéről tudunk, igen kevés s főleg Zádor-Genthon: Művészeti Lexikonjában van — bár röviden, de kitűnően — összefoglalva. 1821-ben született Szászkaányán. Régebben Steierlakot emlí-

tették, mely két helység a régi Dél-Magyarországon van s közel esik egymáshoz. Meghalt 1862-ben Pesten. Bécsben az Akadémián tanult, utána Pozsonyban, Szolnokon, Szombathelyen, majd Pesten működött. Keresett arc- és életképfestő volt. Arcképeit elmélyült jellemábrázolás (Széchenyi István, Markusovszky Lajos, Feszli Frigyes, Clark Ádám stb.) — életképeit festőiségre való törekvés jellemzi. (Papagájos hölgy, Lakodalmi menet, Útban a vásárra stb.) Számos sport- és vadászképet is festett. Gondos kivitelű, biztos rajztudású és kiegyensúlyozottan komponált képeivel a magyar biedermeier jeles mesterei közé tartozik. Több képét őrzi a Nemzeti Galéria. E főleg lexikoni leíráshoz még annyit tehetünk hozzá, hogy a család görög származású és atyja mérnök volt.

A mozgásnak mint kozmikus (világegyetemi) alapjelentőségű fogalomnak fontosságára külön nem szükséges felhívni a figyelmet. Valóban élet és halál mezsgyéjén van a mozgás, melynek megszűnésével az élet is megszűnik. Nos e principiális jelentőségű fogalomnak virágba szökkenése Sterio művészetének leglényegesebb saját-sága. Természetesen a mozgást már a legrégibb idők-től kezdve ábrázolják a művészetben, így a festészetben Giottonál még primitív, Michelangelónál erőteljes, sőt monumentális, a barokk festőknél szertelen, majd a romantikus Gericault-nál elvonatkoztatottan újszerű, Steriónál művészileg megszerkesztett. Gericault úgy ábrázolja az „Epsomi lovasverseny”-en a mozgást, ahogy azt a valóságban nemigen látjuk, szinte absztrahálja a valóságot, pillanatba sűríti, egyes komponenseit jobban kiemeli, ezzel gyorsabbá teszi a mozgást — négy lába a levegőben —, röpül a ló. Sterio a kép összes szereplőit belévonja a mozgásba, egymással vonatkozásba hozza, egyes dolgokat kiemel, másokat háttérbe szorít s az egészen végigvonul a mozgás ritmikus, festői vonalvezetése; a kép hiteles, nem beállított, nem színpadias. Sterio nemcsak hogy szereti a mozgalmat témájú képet, hanem mozgalmassá teszi a témát. Elemezzük tehát festményeit, s kezdjük talán legmozgalmasabb képén a Lakodalmi menetet-én, 1 sz. kép, melyet mint az első magyar népeletképet szoktak említeni.



3. kép

A kép témája valóban mozgalmas, de ha analizáljuk, hogy milyen motívumokból és hogyan állította össze, látni fogjuk, hogy e témát sokkal sokszínűbben s hitelesebben szerkesztette meg, mint más festők hasonló jelenetet. A kép fő tengelyében és helyén a menyasszonyt és lakodalmasokat vivő, főszerepet játszó, rohanó kocsi áll. Ezen rohanást azonban nemcsak a futó lovak és szekér érzékeltetik, hanem még a következőkből van összetéve: a lovak úgy vannak elhelyezve, hogy az elsőnek már csak a fara látszik, a középsők előttünk elvonulóban, a hátsók már inkább felénk jönnek. Tehát a lovak mentek, futnak és jönnek (az idő hármasság tagozódása: múlt, jelen, jövő). Ezen kívül a szekér egy dombról huppan lefelé úgy, hogy a kocsis feje a két hátul álló legény lábával van egy magasságban. A legények felugorva, szinte kurjongatva emelik fel karjukat. Nagy a vigalom! Az előttük ülő leányok belekapaszkodnak a rohanó szekér oldalába. A szekér mellett kutya fut, a levegőben golya repül. A szekér után újabb szekerek porzanak. A lakodalmi köszöntő ember háttal felénk lovával szintén a menetet nézi és üdvözl. A ló szétvetett feszes lábaival mint a cövek áll. Ez s az előtérben mozdulatlanul bámoló néző sereg, mint ellentét fokozza a szekér rohanását. Ezen mozdulatlan nézőkön belül is halk kis mozgások gyűrűznek: a két beszélő gyerek közt, az elbáméskodó parasztban, ki a pipáját szívogatja. Ezen kis mozgások kapcsolatot teremtenek a rohanó lakodalmas szekér felé. Mily sokszínűen ábrázolja a mozgást e kép s mily igaz. Mozogni látni a motívumot s nem megmerevedve — életet vinni bele —, ez Sterio festői egyéniségének legbensőbb lényege. Sem előtte, sem utána ily mélyen szemléltetnöm nemigen érzékeltették a mozgást. Kivéve talán legújabb festészetünkben Aba Novákot.

Nézzük meg másodikként egy igazán nem mozgalmas témájú képét a Papagájos hölgyet (egyes helyeken Úrlovasonőnek említik), 2. sz. kép. melynek kiválóságát többek között az is bizonyítja, hogy a Nemzeti Galéria állandó kiállításán szerepel. Ez tulajdonképpen portré, s itt a mozgás ábrázolása valóban nem szokásos. De ő így lát mindent, tehát e hölgyet is úgy állítja be, mint aki sétára indul. Lenn, messze már várja a gavalérja. A hölgy megy már, de még előtte lovaglőostorával, szinte búcsúzóul, a madár felé legyint, még egy kicsit játszik vele. Indul, de mégsem egészen. Az arca még a papagáj felé fordul, de teste már az indulásra ellensúlyba lendül. Mellette a kutya, mely szinte türelmetlen remegésben feléfordulva várja az indulást s ezáltal gazdája és a gavalér között kapcsolatot létesít. Ha végignézzük a vonalvezetést, mely így e két személy között végigvonul, az indulás és várakozás gyönyörű ritmusát látjuk benne. Mily gazdagon eleveníti meg e képet! Ez valóban nem „mintha élne” barackhamvasságának fényképszerű ábrázolása, hanem az élő jelenetnek belső vonalritmikái és pszichikai festői megoldása. Mily sok probléma várna még megoldásra e téren is. Nemcsak a modern festészeti és művészeti elidegenítés terén vannak megoldatlan problémáink. Külön meg kell említenünk e kép színharmoniját s annak feketéből kiinduló egységes kibontakozását, a feketét itt színné emelve, mely fekete később az impresszionistáknál vált először színné.

Harmadikként vegyük egyik legszebb képét: az Útban a vásárra címűt. 3. sz. kép. Tehát úton vagyunk, a szép és bájos fiatal parasztleány viszi a disznókat a vásárra. Megy és jobbra nézve szórja a kukoricát nekik, hogy ezzel csalogassa őket, de csipője ringása mellett köténye csücske felperdül. Ő jobbra lendül, köténye balra lendül s látni engedi lábát térdig, mely azidőben csábító látvány volt. Közel a háttérben egy legény áll a lovával és vágyakozva, szerelmesen néz a leány után. Ez kapcsolatot teremt közöttük, igen is, nem is — a leány arra néz, meg nem is. Mily finoman érzékeltetett mozgalmaság. Messze a háttérben két asszony beszélgetve megy a falu felé. Egyik már a falut nézi, a másik feléfordulva mond neki valamit. Élet van e kis mellékjelenetben is, s ez egyúttal emeli az egész kép mozgalmasságát. Miként a Papagájos hölgyben a fekete szín bontakozik ki oly szépen, úgy itt a kék szín (a kék ég) a fehér színnel, mely a leány ruháján, fejkendőjén és batyuján ragyog, szinte kék-fehér harmóniát képez. Mindez alkalmas a jelenet és a szerelem gyengéd szépségének érzékeltetésére, de nem novellisztikusan, hanem festői eszközök: színek, vonal, képszerűség és képi mondanivaló, tehát látvány, vizualitás segítségével.

Folytathatnám e sort sok képével melyeket láttam, de sajnos, egy részüket nem tudom hová tűntek. Majdnem mindben felfedezhetjük e stílust és látásmódot, mely Sterio legegényibb sajátja. Ő így látja a témát, így képzeli el. (Vágatató csikós, Indulás a vadászatra, Ebédülő aratók, Huszár a konyhában, Leány hintaszékben stb.) A mozgás motívuma Jankó, Deák Ébner, Lotz stb. képein szintén megvan, de ott a mozgás legtöbbször kissé beállítottan tűnik, míg Steriónál sokkal bensőségesebb eszközökkel, gazdagabban és hitelesebben van megszerkesztve. Egyedül Székely Bertalan foglalkozott e problémával behatóan, és késői tanulmányaiban a mozgófénykép szerinti probléma megoldásával kísérletezett, a mozgófényképet megelőzve. De gondoljunk arra, hogy Sterio már 1862-ben meghalt, míg Székely Bertalan jóformán akkor kezdett csak festeni.

Cikkemben nem törekedtem Sterio működésének teljes méltatására, csupán két szempontból dolgoztam fel részletesen művészetét: egyrészt a mozgásprobléma általa történt teljesen egyéni megoldását fejtettem ki, másrészt műveinek fellelhető jegyzékét közöltem, így akarván megóvni a magyar művészet szempontjából igen jelentős működését a méltatlan feledéstől. Mert régi festészetünk fontossága és jelentősége a modern festészet túlfavorizálásával szemben háttérbe szorul. Minden modernből régi lesz egyszer, de akár régi, akár új, csak akkor marad fenn, ha korszerű és valóban művészi alkotás.

Álljon itt Babits versének pár gyönyörű sora:

„... Ideleln a város villanya villog,
De fenn a nagy ég száz csillaga csillog:
A villany a földi — a csillag az égi,
A villany az új — a csillag a régi.”

K. Gyurkovich Tibor

STERIO KÁROLY MŰVEINEK JEGYZÉKE:

I. Múzeumok

1. Nemzeti Galéria

a) Olajfestmények:

- 1 Papagájos hölgy 50 $\frac{1}{2}$ × 65 $\frac{1}{2}$ cm. Jelezve j. l. P. Sterio 860. Ill. Kopp: Magyar biedermeier festészet. Címlapján színesen.
- 2 Indulás a vadászatra. 50 × 63 cm. Karton. J. j. l. Sterio 856.
- 3 Kastély a parkban. Vász. 37 $\frac{1}{2}$ × 38 cm. Jelz. j. l. Sterio 1850.
- 4 Pásztorok. Vász. 32 × 43 cm. Jelz. j. l. Sterio 1849.
- 5 Férfiarckép. (Önarckép?) Vász. 55 $\frac{1}{2}$ × 68 cm. Jelzés nélkül.

b) Grafikák:

- 6 Grunne Sántha Franciska arcképe. 190 × 151 mm. Jelzés nélkül. Ovális vízfestm.

- 7 Grum Henrik Ferenc. (1825–1917) 185 × 150 mm. Jelz. j. l. Ovális víz.

- 8 Juhászleány. 223 × 112 mm. Vízfestm. és fedőfehér.
- 9 Gróf Pejachevich arcképe. 1840-es évek. Katonatiszti ruhában. Víz. 241 × 187 mm.

- 10 Török ór. (Ülő figura) Víz. 230 × 156 mm. Jelzés nélkül.
- 11 Parasztkonyha. Víz. 280 × 418 mm. Jelz. b. o. Sterio 854.
- 12 Női arckép. 1840-es évek. Ceruza és víz. Jelzés nélkül.
- 13 Női arckép. Guache. 203 × 167 mm. 1839. Jelzés nélkül.
- 14 Gyerek fűrésztése. Víz. 259 × 345 mm. Pest. 1855. II. 15.
- 15 Pesti interieure. Víz. Fedőfehér. 206 × 242 mm. 1853. Jelzés nélkül. Kiáll. Magyar remekművek 1969 Budavári palotában.
- 16 Férfiarckép. Baldocsy Antal? Víz. 128 × 115 mm. 1844. Sterio Károly jelzéssel. Dorotheum Wienből szereztve.
- 17 Alvó leány hintaszékben. Ceruza, víz. és kaparás. 202 × 254 mm. Jelezve b. l. Sterio 852.

18 Schaffer Adalbert festő arcképe. Vízf. 227×175 mm. Jelezve Sterio 842. A név 1843-ban van írva. Hauszmann A. ajándéka.
 19 Feszli Frigyes arcképe. Vízf. Ovális. 269×223 mm. Jelezve b. o. Sterio 1847. Sajó Jánosétól véve.
 20 Atomyr József dr. arcképe. Vízf. 232×189 mm. Jelezve j. o. 1. Sterio 849. Történelmi képcsarnokból véve.
 21 Szende Béla arcképe. Vízf. 245×193 mm. Jelezve J. 1. Sterio Károly 844.
 22 Férfiarckép. Vízf. 310×240 mm. Jelezve b. 1. Sterio 847.
 23 Férfiarckép. Vízf. 243×185 mm. Jelezve 1. Sterio pinx. (840-es évek) A Főv. Képtártól átvéve. Kiállítva Magy. Nemzeti Galéria új szerzemények 1970.
 24 Női arckép. Vízf. 250×196 mm. Jelezve 846 Sterio. Főv. Képtártól átvéve.

2. Kiscelli Múzeum

25 Sebesült honvéd. Olajf.
 26 Ferenc József és Erzsébet királyné bevonulása a Várba. Olajf. 159×252 cm. 1935-ben Frigyes főhg. tulajdonában volt a féltoronyi kastélyban. (Halb.-Turm. Burgenland.)

3. Sümegi Darnay Múzeum

27 Berzsenyi Dániel. Miniát. Közölve: Éber L. Művészeti Lexikon.

4. Szombathelyi Smidt Múzeum

28 Görgey arcképe. Vízf.
 29 Klapka arcképe. Vízf.
 30 Görgey vágató lovon. Olajf.
 31 Őnarckép. Vízf.
 32 Kiss Ernő tábornok. Vízf.
 33 Tengerpart. Vízf.
 34 Toborzás. Vízf.-Régi órában.
 35 Sterio Gabriella kisleány korában. Vízf.
 36—88-ig. Több vízfi. arckép és jelentéktlenebb vázlatok.

II. Magántulajdonban

a) Horváthné Pottyondy Clarisse. Szombathely.

89 Rokkázó asszony. Olajf.
 90 Anya gyermekével. Olajf. Ovális. 40×30 cm. Jelzés nélkül.
 91 Sterio felesége. Olajf. 60×50 cm. Jelzett. 1857.
 92 Sterio Őnarcképe. Olajf. 60×50 cm. Jelzett. 1857.
 93 Lihapásztor. Olajf. 26×20 cm. Jelzés nélkül.
 94 Fiatal leány arcképe. Ceruzarajz.
 95 Női fejtanulmány. Olajfestm.
 96 Őreg fa. Olajf.
 És még kb. 15—20 tanulm. vázlatfüzetében.

b) Pottyondy Béla. Budapest

97 Fehér ló. Olajf.
 98 Műterem. Falon sok alkotásával. Guache.
 99 Szoba belső. Guache.
 100 Kis gyermek hálóingben. Guache.
 101 Dunai vízimalom.
 102 Férfi Duna-parton. Guache.
 103 Család anyával a kertben. Vízf.
 104 Család szülőkkel a szobában.
 105 Tanulm. Ferenc József és Erzsébet bevonulásához a Várba. Nagy formátumú vízfi. melyhez sok lovas, nyeregstanulm. és arcképtanulm. van.
 106 Nagy társaság a pozsonyi Vaskutacsánál. (Eisenbründel) Ceruzar. 1848. Pressburg.
 107 Ugyanezen nagy társaság metszetben, mely Höferichnél nyomtatott.
 108 Kis Sterio Gabriella. Vízfi. és még kb. 70 db. víz. és ceruzatanulm. egy nagy albumban.

c) Dr. Gyurkovich Tibor. Budapest

179 Lakodalmi jelenet. Olajf. 49×63 cm. 1855. Irod.: Közölve a XLIV. Ernst-aukcio katalógusában. III. Az O. M. Képzóm. Társ. 1927—28. évi Szolnoki Művészek kiállításának katalógusában. Megemlítve: Lyka K.: Nemzeti Romantika c. művében.
 180 Útban a vásárra. Olajf. 40×50 cm. Fára festve. Jelz. j. 1. Sterio 855.
 181 Ali Versenylo. Olajf. Vázson. 42×51 cm. Jelezve j. 1. 1856. Sterio. Almásy Teleky Éva IX. aukcióján 1943-ban vétetett.
 182 Rokkázó öregasszony katonával. Vízfi. 23×19 cm. Jelezve 1. j. Sterio 1857. Irod. Ernst-aukcio 47. katalógusában 1933-ban. 246. sz.
 183 Markusovszky Lajos arcképe. Vízfi. 18×14 cm. Jel. b. 1. Sterio 858. Vétel: BAV 1970-es 6. nagy aukcióján.
 184 Vágató csikós. Vízfi. 27×35 cm. 1854-ből. Irod.: Lyka: Nemzeti romantika és a 47-es Ernst-aukc. 1933.
 185 Havas betyárkaland. Olajf. Jelzés nélkül. 50×65 cm.
 185/a Székre támaszkodó kisleány. Vízfi. 21×15 cm. Jelezve: b. 1. Sterio 861.

d) Györgyi Dénesné. Budapest

186 Clark Ádám arcképe. Vízfi. 200×255 mm. Jelezve b. 1. Sterio 850.

e) Szaploneczay Mihalovich Miklós. Budapest

187 Kékszalagos kalapos fiatal leány arcképe. Vízfi. 13×19 cm. 858.

III. Szerb templom. Budapest

188—236-ig. 48 kép, ebből 35 az ikonosztázt díszíti. Olajf. 1858.

IV. Védett képek

237 Gróf Andrássy Manó arcképe. Vízfi. 170×105 mm. Jelz. j. 1. Sterio 849.
 238 Férfiképmás. Pozsonyi patricius. Vízfi. 240×190 mm. jelz. 1. k. Sterio.
 239 Fiatal nő arcképe kezében virágcsokorral. Olajf. Ovális keretben. Nagy formátumú. kb. 100×80 cm. 1972-ben Kossuth L. u. BAV-ban.
 239/a Őnarckép. Vízfi. 16×12 cm. J. j. 1. 841. Sterio.
 238/b Klapka György arcképe. Vízfi. 17×12 cm. Jelz. nélkül.

V. Aukciók

a) Postatakarékpénztár aukciói

240 Leánykák. Vízfi. 27×22 cm. Jelz. 1. j. 1929. ápr. aukc. III. XIV. tábla.
 241 Csikós. Vízfi. 9×9 cm. Jelz. 1. j. 1929. dec. aukc.
 242 Férfiképmás. Miniature. Jelz. b. k. 1933. dec. aukc.
 243 Női képmás. Vízfi. jelz. 1936. nov. aukc.
 244 Ülő férfi. Színezett rajz. 10×7 cm. Jelezve. 1938. szept. aukc.
 245 Klapka György. Vízfi. 20×16 cm. Jelezve. 1939. jan. az Ernst Múz. helyiségében rendezett aukc.
 246 Férfiképmás. Olajf. 35×28 cm. Jelezve. 1940. dec. aukc.
 247 Csikós. Színes kőrajz. 29×45 cm. 1949. 138. aukc.
 248 Gulyás. Színes kőrajz. 29×45 cm. 1949-ben 138. aukc.
 249 Juhász. Színes kőrajz. 30×45 cm. 1949. 138. aukc.

b) Ernst Múzeum aukcióin

250 Csurgó látképe. Vízfi. 23×30 cm. 47. aukc. 1933. nov.
 251 Gróf Batthyány Elemér arcképe. Vízfi. 12×23 cm. Jel. Sterio 858. 47. aukc. 1933. nov.
 252—262-ig. Vadász és halász jelenetek. 11. db. színes kőrajz. 54. aukc. 1936. nov.
 263 Medvevadászat. Kőrajz. 54. aukc. 1936. nov.
 264 Farkasvadászat. Kőrajz. 54. aukc. 1936. nov.
 265 Csikósok. Színezett kőrajz. 54. aukc. 1936. nov.
 266 Széchenyi István arcképe. Gróf Andrássy rajza után. Színes könyomat. 54. aukc. 1936. nov.
 267 Kirándulás. Vízfi. Jelezve Sterio. 17/VII. 845. Almásy Teleky Éva (Volt Ernst Múz.) 11. aukc. 1943. ápr.
 268 Ulánus katona lóháton. Vízfi. 30×22 cm. Jelezve és datálva. Ernst Múz. II. Műv. Aukc. 1946. máj.
 269 Férfiképmás. Színezett szénrajz. 58×40 cm. Jelz. Ernst Múz. VII. Műv. Aukc. 1948. II.

c) BAV Aukció (Bizományi Áruház Vállalat)

270 Tereplovaglás. Vízfi. 52×65 cm. Jelz. 1. b. 1957. szept. aukc.
 271 Pásztorok. Olajf. 44×41 cm. Jelezve. V. aukció 1967.
 272 Udvarlás. Olajf. 44×31 cm. Jelz. 1967. máj. aukc.
 273 Kertészleány. Olajf. 40×38 cm. Jelz. 1. b. 1970. máj. aukc.
 274 Álló nő. Vízfi. 24×19 cm. Jelz. 1. j. 1970. dec. aukc.
 275 Kis fiú kalappal. Vízfi. 15×13 cm. Jelz. 1. j. 1970. dec. aukc.

d) Külföldi aukción

Bécsben Alex Posonyi műkereskedő aukcióján 1869-ben:
 276 Hátasló, melyet a lovász vezet. Vízfi.
 277 Egy lovas. Vízfi. Alsó Pél. 1855.
 278 Rider úr. Vízfi.

VI. Kiállítások

a) Pesti műegylet kiállításai

279 Sokácok. 1856.
 280 A csász. 1856.
 — Indulás a vadászatra. 1856. Jelenleg a Nemzeti Galéria tulajdona.
 281 Béreskonyha az Alsó Peleri pusztán. 1855.

Hagyatéki kiállításon 1863-ban. A rendező Jankó János leltárában:

- 282 Amerling arcképe.
- Amazon papagájjal. (Jelenleg a Nemzeti Galéria tulajdonában.)
- 283. Alföldi életkép gulyással.
- 284. Alföldi életkép juhással.
- 285. Hajdú elfogott lovakkal.
- 286. Két veszekedő szarvas.
- 287. Templom belseje.
- 288. Judit és Holofernesz.
- 289. Tengeri vihar.

b) Österreichische Kunstverein kiállítása

- Ófelsége bevonulása a magyar fővárosba. (Albrecht fhg., majd jelenleg a Kiscelli Múzeum tulajdona) 1859.
- 290. Cigánykunyó. Vízfestm. vázlat. 1866.
- 291. Tanulmányfej. 1870.

c) Ernst Lajos és dr. Lázár Béla: Magyar biedermeier kiállításán 1913.

- 292. Strixner arcképe. Vízf. Kilényi tulajdona.
- 293. Női arckép. Olajf. Mgt.
- 294. Férfiarckép. Dr. Bodor Zs. tulajd.
- 295. Női arckép. Vízf. Dr. Poltzer A. tulajd.
- 296. Női arckép. Mgt.

d) Szombathelyi Kultúregylet Kiállításán 1935-ben a család tulajdonában: 91 db Sterio-kép (melyből 14 olajfestm. 61 rajz, miniatűr arckép, tájkép, életkép és 15 további kép). Részletesen lásd e kiállítás katalógusában.

e) Magyar Biedermeier Kiállítás. 1937–38. Az Orsz. M. Képzőműv. Társ. Műcsarnok.

- Fűrösztés. (Jelenleg Nemz. Gal. tulajd.)
- 297. Pihenés.
- 298. Szoba belseje.
- 299. Ülő nő.
- 300. Férfiarckép.
- Önarckép. (Jelenl. Nemz. Gal. tulajd.)
- Úrlovasnő papagájjal. (Jelenl. Nemz. Gal. tulajd.)

f) Magyar Remekművek kiállítása 1969.

— Pesti intériure. Vízf. + fedőfém. 1853. (Jelenl. Nemz. Gal. tulajd.)

g) Magy. Nemz. Galéria új szerz. kiáll. 1970.

- Férfiarckép. Vízf. 1840-es évek.

VII. Díszalbumok

a) Br. Prónay Gábor: *Skizzen aus dem Volksleben in Ungarn*, melynek számos színezett mellékletét — Barabás és Weber mellett — ő festette. 1855. Geibel in Peth.

Vágtató csikós. Jel. 1854. A címlapon.
Menyegzői honmenet. Jelz. nélkül. A lakodalmi menet olajf. változata.

- Juhász.
- Gulyás. Jelezve.
- Bivalycsordás. Jelezve.
- Csikós. Jelz. nélkül.
- Kondás. Jelz. nélkül.
- Agarászat. Jelz. nélkül.
- Lúdhajtsár. Jelezve Sterio.
- Fonóka. Jelz. nélkül.
- Pusztá. Jelz. nélkül.

b) Gr. Andrássy és őgr. Podmaniczky: *Hazai vadászatok és sport Magyarországon*. 1857.

- Gr. Széchenyi István lóháton. A címlapon.
- Agarászat (kicsi).
- Agarászat (nagy).
- Gémeskútnál.
- Csikós. Sterio 1854.
- Farkasvadászat. 1857.
- Farkasvadászat télen.
- Pisztrángfogás.
- Rókafogás.
- A tánc.
- Lóitató.
- Kivonulás a vadászatra.

c) Gr. Andrássy Manó: *Keletindiai utazások. Kőnyomatok*. Pesten 1855. Emich Gusztáv.

- Arab tanya a Szuchy pusztán.
- Tolakodó hajósok.
- Elefántvadászat odalopódzással.
- 8 elefánt egy rakáson elejtve.
- Elefántvadászat után. Bibile.
- Elefántvadászat hajtókkal. Logalla.
- Szántó elefánt.
- Szarvasvadászat. Jevangál. Jáva.
- Táncosnők a bengáli názim udvarában.
- A lelőtt rinocérosz és menekülni akaró borja.
- Krokodillesés Jáva.
- Hong-Kong. Kína.
- Halottégetés Kalkuttában.
- Kalkutta. Bengália.
- Táncosnők a murserrabati udvarnál.
- A tigris friss nyomára akadt vadászok.

VIII. Illusztrációk különböző helyeken:

- 301. Szoba belseje. Vízf. A Képzőm. Társ. Grafikai Nemzetközi Kiáll. (Olgay cikke a Művészet 1909-es évf.)
- 302. Gróf Széchenyi István és fia. Kőnyomat. Ill. Magyar Művészet 1933. évf. 195. lap.
- 303. Férfiképmás. Vízf. Ill. Magy. Művészet 1938. évf. 26. lap.
- 304. Ebédülő aratók. Ill. Új Magyarság 1928-as Képes Mell.-ben. Kiállítva a Műcsarnok 1927–28. évi Téli Kiáll. (Szolnoki Műv.)
- 305. Andrássy Manó gr. Említi: Éber: Művészeti Lexikon és Lyka: Nemzeti romantika.
- 306. Gróf Széchenyi István. Vízf. Ill. Magyar Műv. 1930. 600. lap.

IX. I. Ferenc József tulajdonában. (Még 1935-ben)

Számos rajz és akvarell a jászkun népről napi foglalkozása körében 1856.

X. A volt Erzsébet Múzeumban a Királyi Várban:

10 db néprajzi akvarell 1859.

XI. Folyóiratokban:

Hölgyfutárban kőnyomatok, fametszetek. (Közl. Lyka: Nemz. Romantika.)
Vasárnapi Újságban fametszetek 1861:
Fiát hazaváró anya.
Somogyi gulyás.
Tiszadobi juhász.
Tolna megyei csősz.

XII. Olajnyomatok. A berlini Storch és Kramer cégnél (Igen szép kivitelben)

- 307. Gr. Andrássy Manó lovasképe.
- 308. Nyúl vadászat.
- 309. Farkas vadászat.

XIII. Litográfia.

- a) A jövőmondás. Engel és Mandello kiadása. Pest.
- b) A magyar Országgyűlés megnyitása Budán. A lipcei Ill. Zeitungban 1861. májusi számában illusztrálva.

XIV. Román templom Szászhabánya közelében

310. Oltárkép. Olajf. 1833.

XV. Család tulajdonában volt még 1935-ben többek között:

- Pengős Péter halászkunyhója. 1831. Ceruzarajz.
- Ferenc császár arcképe. Vízf. 1832.
- Budavár ostroma. Ceruzarajz. 1849.
- S. T. B.

A Nyolcak néhány tagjának fokozottabb zenei érdeklődése mellett minden bizonnyal komoly szerepet játszott Bartók Béla képzőművészeti érdeklődése is abban, hogy a modern magyar zene és képzőművészet képviselői a század elején meglehetősen korán egymásra talál-
tak, s amit a Bartók-irodalom nem említ, hogy 1911-ben a Nyolcak reprezentatív kiállításán együttesen is fellép-
tek mintegy demonstrálva, hogy a modern magyar zenei, irodalmi és képzőművészeti törekvéseket elszakíthatatlan szálak kapcsolják egymáshoz.[1]

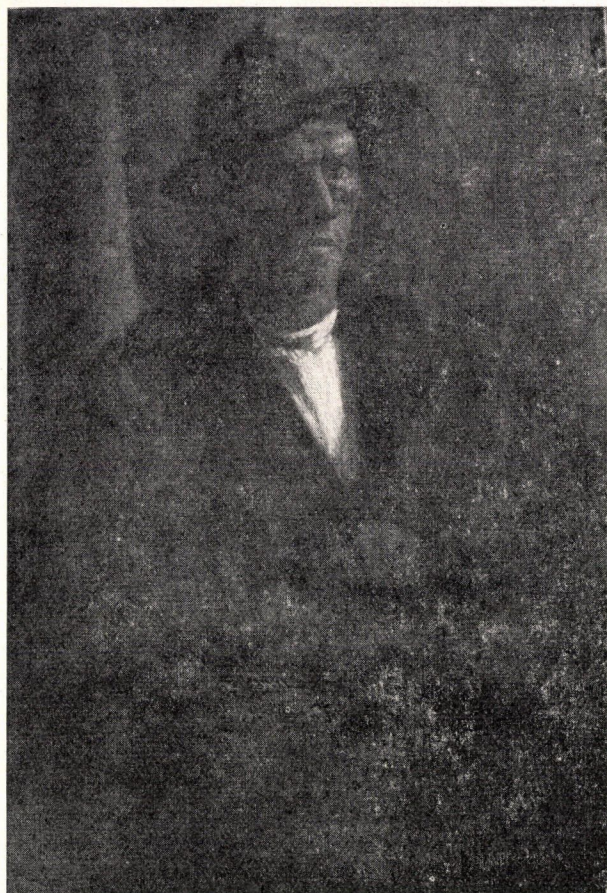
Bartók képzőművészeti érdeklődése természetesen jóval korábbra nyúlik vissza a Nyolcak nagy jelentőségű második kiállításánál.[2] A legkorábbi adatot erre vonatkozóan abban a levélben találjuk, melyet 1900. január 12-én írt édesanyjához: „... Ma délelőtt megtekintettem a téli képzőművészeti kiállítást, melyre azonban még egyszer el kell mennem, mert csak három termet nézhettem meg jól, pedig 12 van. Az a rossz, hogy az ember oly hamar elfárad...”[3] A kiállításon azonban nemcsak az egyik Bartók-életrajzíró[4] által felsorolt Innocent Ferenc, Jantyik Mátyás, Kacziány Ödön, Karlovsky Bertalan, Margittay Tihamér, Olgyay Ferenc, Pataki László, Stetka Gyula, Szenes Fülöp, Szlányi Lajos, Tolnay Ákos, Zemlényi Tivadar és Fadrusz Jánosné, nagyjából tipikus műcsarnoki festő vett részt, kik közül a legtöbb valóban kihullt az idő rostáján, de a haladó irányokat képviselő oly művészek is, mint Beck Ö. Fülöp, Csók István, Fényes Adolf, Ferenczy Károly, Grünwald Béla, Gulácsy Lajos, Koszta József, Mednyánszky László, Nyilas Sándor, Réti István, Vaszary János, hogy utoljára említsem azokat, akikkel később eszmei vagy személyi kapcsolatba került, mint Kernstok Károly, a Nyolcak vezére, Vedres Márk, a csoport kiemelkedő tagja, mindketten a modern magyar művészet megújítói a kiállítás-
son szereplő Rippl Rónaival egyetemben, kinek 1915. szeptember 19-én az Ernst Múzeumban rendezett háborús kiállításán egy matiné keretében Móricz Zsigmonddal együtt Bartók Béla is közreműködött, előadva ifjúkori rapszódiaját (Op. 1. 1904.).[5]

Az 1905. augusztus 15-én kelt levél, melyben első párizsi benyomásairól tudósítja édesanyját, már olyan embernek mutatja Bartókot, aki nem csupán érdeklődik a képző- és építőművészet iránt, de már egyéni megfigyelései és meglátásai is vannak, ahogyan például a Tuileries, a Place de la Concorde és a Louvre térhatását leírja, ha jobbára még külsődleges dolgok kötik is le érdeklődését, amin a Párizst először látó ember esetében nincs mit csodálkoznunk.[6] Bartók azonban nem csupán múzeumokban és kiállításokon, hanem könyveken és folyóiratokon keresztül is s valószínűleg rendszeresen gyarapította képzőművészeti ismereteit, erre utal egy héttel később Jurkovich Irmyhez írt levele: „... Mekkora öröm, ha a múzeumban rábukkanunk egymásután a reprodukciókból jól ismert műrekekre, a Mona Lisára, Rafael madonnáira, Vigée-Lebrun asszony annyira ismert portrait-ira, Murillo koldusfiára etc. etc.”[7] Ugyanez a levele, túl annak a hatásnak a leírásán, melyet Murillo nagyobb kompozíciói gyakoroltak rá, még egy fontos körülményről tudósít: „... Ma egy csomó impresszionista képet néztem meg a Luxembourg-múzeumban. De hát kigyőzném minderről írni!”

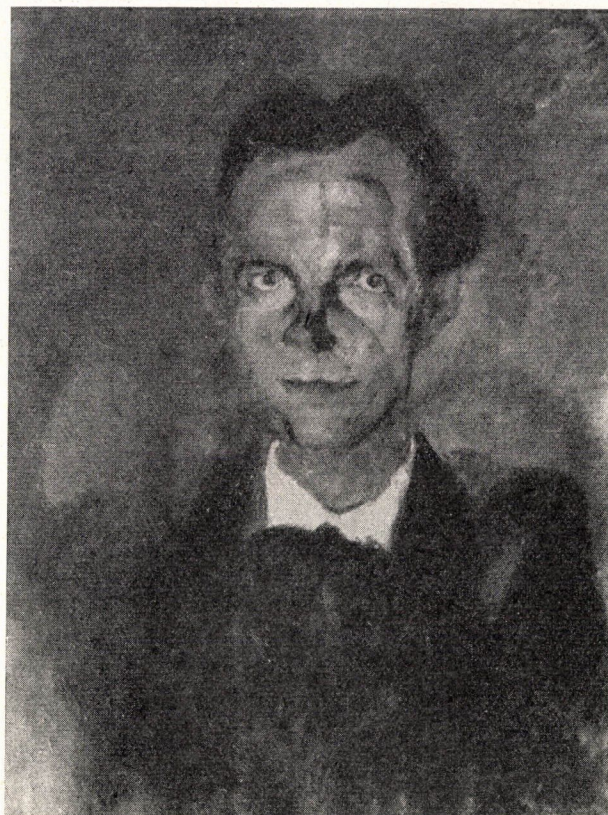
Hogy milyen hatással volt rá a francia impresszionista piktúra, nem tudjuk, az impresszionista zene megnyilatkozása azonban döntően hatott, különösen Debussy művein keresztül, melyeket Kodály közvetítésével ismert meg két évvel később.[8]

Lehet, hogy már ekkor, 1905-ben, találkozott a későbbi Nyolcak csoportjának egyik vagy másik tagjával, ugyanis négyen is tartózkodtak ebben az időben Párizsban, közülük kettő: Berény és Czigány nagy zenerajongó volt, maguk is muzsikáltak, jóval később Berény komponált is, s egyik művéről Bartók elismerően nyilatkozott,[9] erős zenei és színházi érdeklődés jellemezte a harmadik művészt: Márffy Ödönt, akivel Bartók eddigi adataink szerint a legkorábban került személyes kapcsolatba a Nyolcak tagjai közül. Márffy már akkor ismerte, amikor Bartók még Max Regert tartotta a legjelentékenyebb modern muzsikusként, ez pedig az 1905–07-es, a Debussy műveire való elmélyedés előtti évekre mutat.[10] A későbbi közös ismerősök: Kerpely Jenő és Egisto Tango, kiknek arcképét külön-külön megfestette, csak tovább erősíthették Bartókkal való barátságát.[11] Czigány Dezső a cselló szerelmese volt, e férfias zengésű instrumentumé, melynek kezelésére még Hollósy Simon tanította meg Münchenben a tanítási szünetek alatt. Ezzel hódította meg Ady Endrét, akit két évvel később, 1907-ben aztán idehaza több ízben is megfestett.[12] Czigány naturalista játékos volt, de szépen, átéléssel játszott. Bach, Schumann, Schubert voltak kedvelt mesterei, az előadóművészek közül Pablo Casalsért rajongott, kinek aztán (az 1910-es budapesti szereplése alkalmával) arcképét is megfestette.[13] Tudtunkkal kapcsolatban volt Kerpely Jenővel is, aki Bartók műveinek diadalra juttatására vállalkozott ez időben. Játékát néhányszor Popper Dávid korrigálta. Piktúrájában Czigány éppen döntő fordulat előtt állt: ekkor ismerkedett meg Cézanne és Gauguin művészetével, utóbbinak csak átmenetileg, Cézanne-nak azonban tartósan s művészetén mindvégig kimutathatóan hatása alá kerülve.

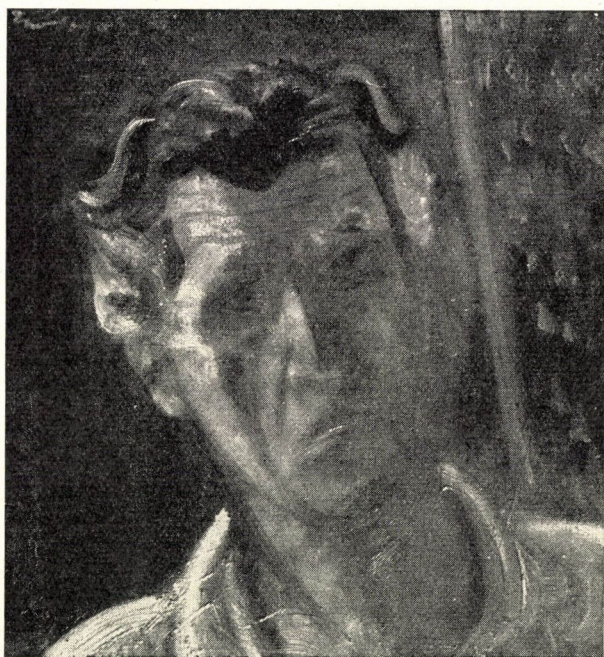
Czigánytól némiképp eltérően Berény zenében is, festészetben is a legfrissebb áramlatokhoz kapcsolódott. Korán megismerkedett, ha igaz, még korábban, mint Kernstok, Weiner Leóval, kitől később zeneszerzést tanult,[14] s már 1909 előtt Bartókkal,[15] kivel a későbbiek során a Nyolcak tagjai közül talán ő állt a legszorosabb kapcsolatban. Előbbi arcképét 1911-ben,[16] utóbbiét 1913-ban készítette el,[17] nem kizárt azonban, hogy Bartókról már korábban is készített előtanulmányt, Márffy Ödön ugyanis úgy emlékezett vissza, hogy a Bartók–Ady találkozó és bemutatkozás a Nyolcak tárlatán épp egy Bartókot ábrázoló Berény-kép alatt történt meg.[18] A katalógusból, mely a Nyolcak műveit felsorolja, Berény képei egyszerűen cím nélkül, csupán „olajfestmény” megjelöléssel és évszámmal szerepelnek, így nem állapítható meg, hogy a művész már ekkor közönség elé lépett volna egy Bartók-arcképpel, ilyesmire a kritikákban sem találunk utalást, mégis, alig hisszük, hogy Márffy megcsalta volna emlékezetét. Egyáltalán nem lehetetlen, hogy Berény már 1911-ben kísérletezett Bartók arcképével. Mindenesetre a ma Amerikában levő, közismert Bartók-portré 1913-ban



Czigány Dezső: Önarckép



Berény Róbert: Bartók Béla arcképe



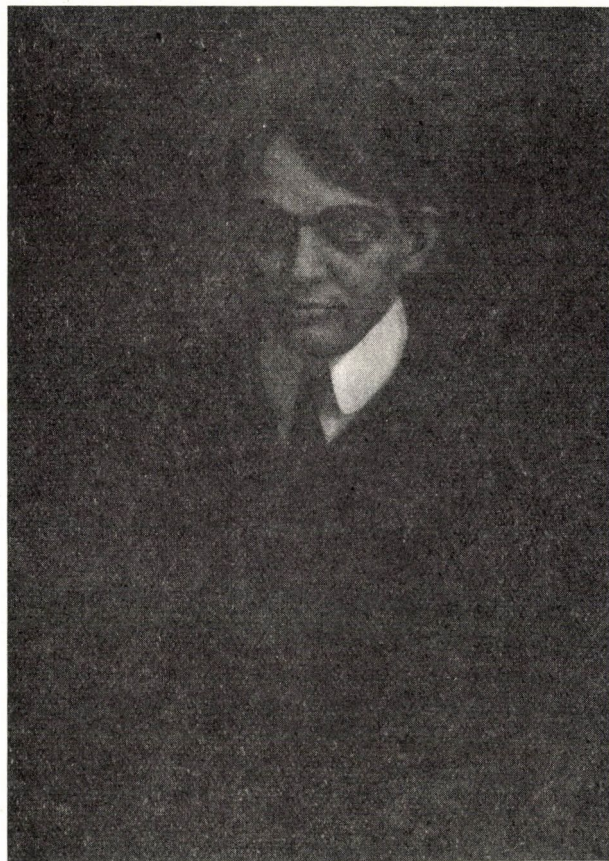
Márfy Ödön: Önarckép



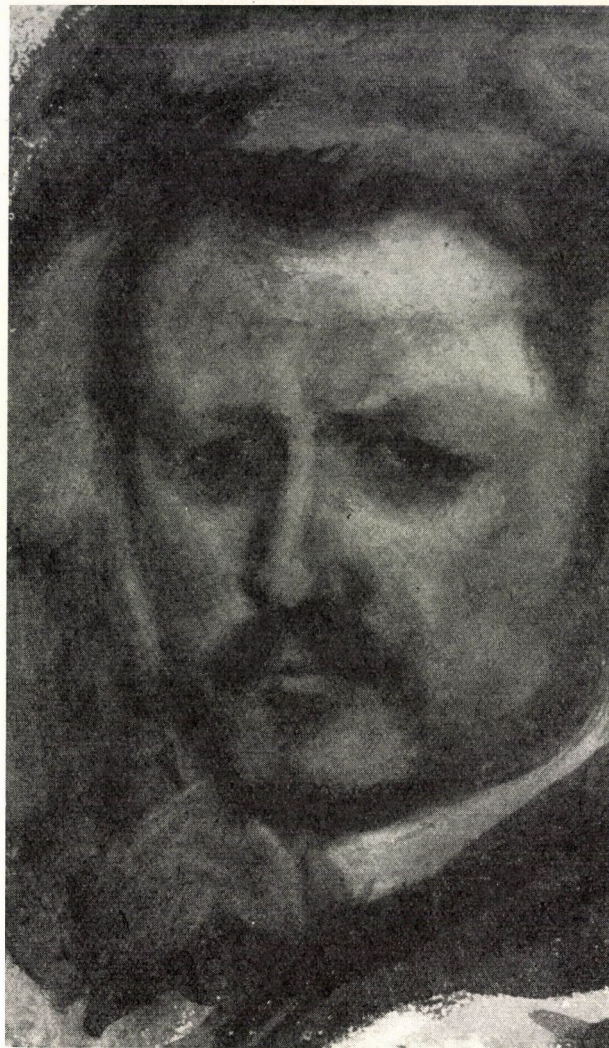
Berény Róbert: Önarckép



Márffy Ödön: Egipto Tango arcképe



Czigány Dezső: Ady Endre arcképe



Kernstock Károly: Önarckép

készült, s ez évben került először közönség elé a Művész-ház kiállításán.

Valószínűnek kell tartanunk, hogy az 1911-es kiállítás előtt már Kernstock is ismerte Bartókot, aki ha zenei érdeklődése nem is volt oly intenzív, mint említett ifjabb festőtársaié, építészetben, festészetben, irodalomban, politikában csakhamar felismerte a friss erőket, új tehetségeket, s kapcsolatait felhasználva egyengette útjukat a kibontakozás és érvényesülés felé. Már a századforduló körül kapcsolatba került Hartmann Artúr hegedűművésszel, aki Európában koncertezett, majd átment Amerikába,[19] a század elején Waldmann Imre zenetanárral,[20] Kosztolányi Kann Gyuláékon keresztül Weiner Leóval,[21] korán megismerkedett Kerpely Jenővel, aki rövid ideig csellózni tanította fiát, ifjú Kernstock Károlyt,[22] Diósy Béla zenekritikussal, ki gyűjtői közé tartozott, és nejevel, aki operaénekes volt, s egy időben az egyik Goldmark-operában jeleskedett.[23]

Kernstock zeneszeretétét még gyermekkorából hozta magával. Nagyatyja, legidősebb Kernstock Károly, kívül hosszú időn át egy házban lakott, különben kemény, rideg ember, esténként beült szobájába, elővette hegedűjét, gitárját, s órák hosszat elmuzsikált. Néha a gitárhoz fűtyült, dúdolgatott, s ilyenkor tűrte, hogy az unoka nála legyen.[24] Anyai nagyanyja, ki a korán félárvaságra jutott gyermeket éveken át nevelte Nyergesújfalun, s kihez a gyermek a leginkább vonzódott, az

olasz származású Paulin Allio, nagy zenerajongó volt, egyébként iskolázott zongorista. Nagy kottatára, melyből zenei műveltségére vonatkozóan további következtetéseket vonhatnánk le, sajnos részben elpusztult, részben elkallódott. Bizonyos azonban, hogy azt a minimális zongoratudást, mellyel Kernstok rendelkezett, a zongorával s kottáttal együtt, tőle örökölte, illetve sajátította el. A Hársfa utcai Kernstock-házban a már említett atyai nagytatyja muzsikálási mellett további s már egészen komoly zenei élményben részesülhetett másik rokona, Trautsch Ignác részéről is, aki az Operaházban csellózott, s fia szerint később a Zeneakadémián is tanított. [25] Kernstok felesége, máskülönben unokatestvére, szintén nagy zenerajongó volt, nagyobb talán, mint férje, rendszeres operalátogató, ki főként Wagner zenedrámaírt lelkesedett. [26]

Nagyjából ezek az adatok azok, amelyeket Bartók képzőművészet iránti érdeklődéséről s a Nyolcak tagjainak az 1911-es kiállítást megelőző zenei kapcsolatairól tudunk. Eme sok szálon szövődő kapcsolatokon keresztül, hogy a művészi törekvések rokonságáról ne beszéljünk, szinte törvényszerűnek mutatkozik, hogy a zene és képzőművészet progresszív mestereinek s művésztének valamilyen formában találkoznia kellett. Ez a találkozás, mely egyúttal már demonstráció is volt, ha manifestumokat nem is eredményezett, mint a progresszív művészet nyugati harcosainál, történt meg a Nyolcak nagy, második kiállításán, ahol a modern magyar irodalom mellett [27] – egy koncert erejéig – felvonult a modern zene is Bartók Béla, Kodály Zoltán, Weiner Leó és a Kerpely – Waldbauer vonósnégyes személyében, illetve művészetében. A hangversenyt május 18-án este 7 órakor tartották a Nemzeti Szalon Erzsébet téri helyiségében, ahol a Nyolcak kiállítása már mintegy három hete tartott nyitva. A hangversenyről álljon itt teljes terjedelmében az az ismeretlen lapból kivágott hírlapi tudósítás, melyet Kernstok Károly hagyatékában találtunk, s melyet az eddigi Bartók-irodalom sem ismer. [28]

„Ma este a Nemzeti Szalonban a »Nyolcak« kiállításával kapcsolatban hangversenyt rendeztek Bartók Béla és a Waldbauer – Temesváry – Molnár – Kerpely vonósnégyes társaság. A műsor kitűnő volt. Először Weiner Es-dúr vonósnégyesét hallottuk. Csodálatosan egész formái és mély, üde poézisa ma is elragadtató a közönséget.

Kodály Zoltán csellószonátáját szintén nagy örömmel hallottuk viszont. Minden ízében előkelő, invenciózus és eredeti zene ez, amelyben a cselló és zongora együttesét tökéletes anyagszerűség és egyensúly jellemzi. Bartók Béla új kompozícióiból játszott hét zongoradarabot. Ezek közül négyet „sirató ének”-nek nevezett a szerző. A másik három „burleszk” című. Mindannyit a Bartók szabad melodikája és atonális harmonizálása karakterizálja. A sirató énekek főképp impozáns dinamikájukkal és formájukkal, a burleszkek szellemes és kifogyhatatlan változatos ritmikájukkal, izgató fordulataikkal hatnak. A szerzőt melegen ünnepelték. A hangversenyt Bartók op. 7. vonósnégyese zárta be.”

Ezen adat tükrében már aligha hat meglepően, ha az 1911 tájt Budapesten járt s progresszív festők közé tévedt külföldi, ki köztük hallott először Bartók Béláról, arról számol be, hogy úgy beszéltek róla, mint különleges lényről; olyan tisztelettel és megbecsüléssel, amellyel csak kiválasztott személyeknek adózhatunk. [29] Úgy gondoljuk, hogy a hangverseny lázában vagy közvetlen utóhatása alatt állhattak művészeink, amikor Egon Wellesz körükbe tévedt, de hogy lelkesedésük és tiszteletük később sem szűnt meg, sőt, csak fokozódhatott, mutatja Berény Róbertnek még ez évben írt igen elismerő és ragaszkodó hangú méltatása Bartókról, melyet a Nyugatban tett közzé, [30] és Femes Beck Vilmos, a Nyolcak egyik vendégszobrászának plakettje, melyet a muzsikusról készített. [31] Talán ezeknél is fontosabb a tiszteletnek azon megnyilvánulása, mely Kernstok részéről érte a muzsikust. Igaz, ez már később volt, 1918 decemberében, amikor Kernstok a Nemzeti Tanács mellett működő irodalmi és szépművészeti szakcsoportot szervezte a szépművészeti ügyek kormánybiztosi minőségében. A zseniális zongoristát, zeneszerzőt és zenetudóst – mily szomorú a magyar művészeti közéletre – egyik zenei egyesületünk vagy zenével foglalkozó szervünk sem jelölte a szakbizottságba. Kernstok, ki a szakbizottságban a legjobb erőket akarta tömöríteni, nem nélkülözhetette Bartók Bélát, akit Kodály Zoltánnal együtt, mert őt sem delegálta egyik szerv sem, személyesen hívott meg a nagy jövő előtt álló, első olyan szakbizottságba, melyen keresztül művészek intézhették volna a magyar művészet ügyeit. [32]

Horváth Béla

J E G Y Z E T E K

1 A kiállításon két irodalmi matinét és egy hangversenyt szerveztek, a Nyolcak második tálrta így a letehetségesebb művész, író, zeneszerző és előadógárda felvonulása volt.

2 A kiállítás 1911. április 29-én délután 4 órakor nyílt meg a Nemzeti Szalonban.

3 Bartók Béla 1900. január 12-én kelt levele édesanyjához. Bartók Béla Levelei. Szerk.: Demény János. II. kötet. Művelt Nép Könyvkiadó 1951. 20. o.

4 Demény János: Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka (1899–1905). Zenetudományi Tanulmányok II. 348. l.

5 A Téli Kiállításra vonatkozóan lásd: Tárgymutató az Orsz. Magyar Képzőművészeti Társulat 1900/1. évi Téli Kiállítására. Singer és Wolfner 1900. Ismertetését Lyka Károlytól: Téli Tárlat 1900–1901. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1901. évi illetménye. I. rész. Singer és Wolfner Budapest. Bár nem lenne érdektelen, feleslegesnek tartjuk felsorolni azokat a fontosabb műtárgyakat, melyeket a fiatal Bartók ezen a kiállításon láthatott. Ez a kiállítás a korábbi műcsarnoki kiállításokkal szemben éppen erős magyarsághérzést és erőteljes néphez fordulással tűnt ki, ezt emelte ki Lyka Károly is (i. m. 1. o.) írván: „Annyi magyar levegőt még sohasem láttunk műtárlaton, mint ezen a téli kiállításon. Azt hisszük, hogy mióta a magyar művészek futólagos látogatás helyett állandó tanyát ütöttek Magyarországon vidékein, hirtelenlél megzadagodott a lelkiük, megértették és megéreztek a mi földünket és a mi eginket, a hangulataik forrásává a magyar faj hangulatai lettek. Sőt megoldódott a nyelvük: érezzük előadásukon is a hazai akcentust és nincs az a professzori rovancsoló elme, a ki a tárlat java képeire rá tudná sütni ezt vagy azt az idegen iskolát. Ez az, amit oly soká vártunk, ez, a miről álmodtunk s aminek a teljesülését egészen bizonyos reméltük. Most beköszöntött, meghozta ez a nyár s még néhány előző nyár, a verőfény világos és termékeny ideje, amely odacsalogatta művészeinket a széles rónára, apró falvainkba, a nádas és erdő széle mellé, magyar lányok és legények nótás esti tereféréjéhez.”

Vajon az ilyen hangulatú képek s róluk szóló írások máshonnan kapott élményekkel egyetemben nem hathattak olyan irányba, hogy Bartók később a népzenehez fordult?

A Rippl Rónai-kiállításon rendezett matinéra vonatkozóan: Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei (1914–1926). Zenetudományi Tanulmányok VII. 13–15. l.

6 Bartók Béla 1905. augusztus 15-én kelt levele édesanyjához. Bartók Béla Levelei. Szerk.: Demény János. I. kötet. Magyar Művészeti Tanács, 1948. 62. o.

7 Bartók Béla 1905. augusztus 23-án kelt levele Jurkovic Imryhez. Bartók Béla Levelei I. kötet. 56–57. o.

8 Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei (1906–1914). Zenetudományi Tanulmányok III. 316. és 325. o.

9 Dr. Holló Gyula 1962. szeptember 20-án kelt levele a szerzőhöz. Holló doktor ebben arról tudósít, hogy Berénynek egy Berlinben előadott quartettjéről neki Bartók elismerően nyilatkozott. — Berény vonósnégyesét 1922-ben a November Gruppe zeneestjén adták elő Berlinben.

10 Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei (1914–1926). Zenetudományi Tanulmányok VII. 17. o.

11 Kerpely Jenő arcképe. Ismeretlen helyen. Kiállítva: Márfy Ödön és Gulácsy Lajos kiállítása az „Uránia” műkereskedésben, Budapest, 1907. 23. tételszám.

Egisto Tango arcképe. Olaj, vászon, 92 × 73 cm. Jelezve jobbra lent: Márfy Ödön. özv. Márfy Ödönné tulajdona, Budapest. Reprodukálva: Művészet III — 1962. 7. sz. 11. o. Irodalom: Horváth Béla: Márfy Ödön — Egisto Tango. i. h. 10. o.

12 Horváth Béla: Ady Endre ismeretlen arcképe. Művészet II — 1961. 9. sz. 10. o. (reprodukció 11. o.). Ua.: Czizgány Dezső ismeretlen Ady-képe. Élet és Irodalom. 1962. 52. sz. 3. o. (reprodukció uo.). Ua.: „En mámor-fejedelem”. Művészettörténeti Értesítő 1963. 2–3. sz. 165–167. o. (reprodukció 166. l.) Ua.: Czizgány Dezső

- 1908-as Ady képe. Élet és Tudomány XXI—1966. VII. 1. 26. sz. 1232—1234. o. (reproduktciók 1233. o.)
- 13 Horváth Béla: Czigány Dezső ismeretlen Casals-portréja. Művészet IV—1963. 3. sz. 8—9. o. (reproduktció 7. o.)
- 14 Horváth Béla: Weiner Leó arcképe Berény Róberttől. Művészettörténeti Értesítő, 1967. 2. sz. 116—121. o. (reproduktció 119. o.)
- 15 Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei (1906—1914). I. h. 355. o.
- 16 Weiner Leó arcképe. Olaj, vászon. 63×79 cm. Jelezve fent balra: B. R. 11. Füst Milán tulajdona, Budapest.
- 17 Bartók Béla arcképe. Jelezve jobbra fent: Bartók Béláról Berény 1913. IV. (?) Bartók Archivum tulajdona, New York.
- 18 Márffy Ödön szóbeli közlése.
- 19 A Hartmann—Kernstok kapcsolat egyetlen írásos emléke Londonból küldött fényképe levelezőlappként használva „Ölel Hartmann Arthur London Május — 02” felirással. Postabélyegző kelte: 1902. május 6. H. F. K. gyűjteménye, Budapest.
- 20 A Waldmann—Kernstok kapcsolat emléke az az 1902 vagy 1903 nyarán Dömösön készült fénykép, mely együtt ábrázolja Waldmann Imrét és feleségét, Keményfi Jenőt és feleségét, Kernstok Károlyt és feleségét és Kosztolányi Kann Gyulánét. A fénykép eredetije Kosztolányi Kann Gyuláné tulajdonában, Budapest, másolata a szerző adattárában.
- 21 Kosztolányi Kann Gyuláék Kernstok legszorosabb baráti köréhez tartoztak. Sűrűn megfordultak egymásnál, s több nyarat együtt töltöttek. Weiner Leó Kosztolányinét tanította zongorára. Az asszony korábban Bécsben tanult zongorázni.
- 22 Riedly Franciska szóbeli közlése.
- 23 Kosztolányi Kann Gyuláné szóbeli közlése. Diósy Bélával és nejeével egész korán kerülhetett kapcsolatba, mert gyűjteményükbe a múlt század végéről s a század első éveiből származó munkái kerültek.
- 24 Horváth Béla: Kernstok Károly dokumentumok. Művészettörténeti Tanulmányok. Képzőművészeti Alap 1961. 272—273. o.
- 25 Trautsch József szóbeli közlése.

26 Riedly Franciska szóbeli közlése.

27 Az irodalmi matinékkal s a magyar íróknak a Nyolcakkal való kapcsolatával külön tanulmányban kívánunk foglalkozni. Itt csupán annyit jegyzünk meg, hogy a többször is említett. Ady—Bartók találkozó és bemutatkozás adatainkból kikövetkeztethetően az első matinén történt. Márffy Ödön elbeszélése szerint ő vitte el Adyt, Berény Róbert Bartókot, a bemutatkozás az ő kezdeményezésére történt, az alatt a kép alatt, mely Bartókot ábrázolta Ady és Bartók a kézfogás során és után hosszan nézték egymást, s néhány szót váltottak, inkább csak nézték egymást, s nem beszéltek. Gervay Erzsébet szerint Ady és Bartók mellett Bölöni György állt, aki a következő szavakat mondta: „Uraim, itt a történelmi pillanat, amikor Ady Endre és Bartók Béla megismerkednek”. (Szió Béla: Berény Róbert életútja gyermekéveitől a berlini emigrációig. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei. IV. sz. 118. o.) Sajnos, Bölöni György ezt a bemutatási aktust sehol nem említi.

A találkozás és bemutatkozás egy adatunk szerint nem nélkülözte a „disszonanciát” sem. Ady, Bartók külsejére célozva megjegyezte volna: „Nagyobbnak képzeltem!” Illés Jenő szerint „... Bartók nem testi alakjára értelmezte a jellemzést, hanem való értékére s nagyon fájt még sokáig a költő véleménye.” (Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei (1914—1926). Zenetudományi Tanulmányok VII. 17. o.)

28 H. F. K. gyűjteménye, Budapest.

29 Demény János: I. m. 17. o.

30 Berény Róbert: Bartók Béla esete. Nyugat IV—1911. 11. sz. (jún. 1.) 1081—1082. o.

31 Bartók Béla arcképe. Egykor Lakos János tulajdonában, Budapest.

32 A dokumentumot, mely a Nemzeti Tanács mellett működő irodalmi és színművészeti szakcsoport végleges névsorát tartalmazza, lásd: Egy érdekes dokumentum a Károlyi-kormány idejéből című cikkünkben. Ez eddig ismeretlen dokumentumban Bartók Béla és Kodály Zoltán is mint meghívott művész szerepel. (Kernstok Károly és Nyolcak Archivum tulajdona, Budapest.)

BARTÓK UND DIE GRUPPE „ACHT”

Neben dem regen Interesse für die Musik einiger Mitglieder der Gruppe „Acht”, hat bestimmt auch das Interesse Béla Bartóks für die bildenden Künste eine wichtige Rolle darin gespielt, daß die Vertreter der modernen ungarischen Musik und bildenden Künste am Anfang des Jahrhunderts ziemlich früh zueinander gefunden haben. In der Bartók-Literatur ist es nicht erwähnt, daß sie 1911 an der repräsentativen Ausstellung der Gruppe Acht gemeinsam aufgetreten sind, demonstrierend, daß die modernen ungarischen musikalischen, literarischen und künstlerischen Bestrebungen in einer unzerreißbaren Beziehung miteinander stehen.

Das Interesse Bartóks für die bildenden Künste, genau-so, wie das Interesse der Gruppe „Acht” für die Musik, ist vom früher zu datieren, als die bedeutende zweite Ausstellung der Gruppe eröffnet wurde. Die Angaben dafür sind in den Briefen Bartóks vom 1900 an zu finden. Im Bartóks Brief an seine Mutter vom 15. August 1905, in dem er über seine ersten Pariser Erlebnisse schreibt, stellt er sich zwar mit selbstständigen Beobachtungen über die bildenden Künste und über die Architektur vor. Bartók hat seine Kenntnisse wahrscheinlich nicht nur von Museen und Ausstellungen sondern auch aus Büchern und Zeitschriften regelmäßig gewonnen. Es ist möglich, daß er schon damals, nämlich 1905, mit dem einen oder anderen Mitglied der späteren Gruppe „Acht” getroffen hat, da sowieso vier von ihnen sich zu dieser Zeit gerade in Paris aufhielten. Unter ihnen waren Robert Berény und Dezső Czigány große Musikliebhaber, sie selber musizierten, später hat Berény auch komponiert unter anderen ein Quartett, über das sich Bartók anerkennend äußerte; überhaupt zeichnete den dritten Künstler eine starke musikalische und theatrale Interesse aus. Das war Ödön Márffy mit dem Bartók laut den bisherigen Angaben am frühesten persönlich zusammenkam. Márffy kannte ihn schon damals als Bartók noch Max Reger für den bedeutendsten modernen Musiker hielt, wie die Jahre 1905—7 beweisen. Zwei spätere gemeinsame Bekannte nämlich Jenő Kerpely und Tango Egisto, deren Portres er einzelt malte, verstärkt nur die Freundschaft mit Bartók. Wir müssen annehmen,

daß schon vor der Ausstellung im Jahre 1911 der Führer der Gruppe, Károly Kernstok Bartók kannte, da er über die weitesten Beziehungen in der Kunst der Musik am Anfang des Jahrhunderts verfügte.

Durch die mit vielen Fäden verbundenen Beziehungen, nicht von der Ähnlichkeit der künstlerischen Bestrebungen zu sprechen, zeigt sich ebenfalls gesetzmäßig, daß die progressiven Meister der Bildenden Kunst und Musik sich in irgendeiner Weise treffen mußten. Dieses Treffen, was außerdem eine Demonstration bedeutete, wenn auch keine Manifeste herausgegeben wurden, wie bei den Kämpfern der progressiven Kunst in Westen, geschah es auf der zweiten großen Ausstellung der Gruppe „Acht”, wo neben der modernen ungarischen Kunst, auch die moderne Musik auf einem Konzert aufgetreten ist, und zwar Béla Bartók, Zoltán Kodály, Leó Weiner und das Streichquartett Kerpely—Waldbauer. Bartók, der bei diesem Konzert sehr gefeiert wurde, spielte sieben Klavierstücke von seinen neuen Kompositionen. Vier von dieser nannte er Klagelieder die anderen drei hatten den Namen „Burlesken”. Das Programm des Konzertes enthielt noch die Cellosnate von Zoltán Kodály, das Es-dur Streichquartett von Weiner und das Bartók-Streichquartett op. 7.

Die Verbindung Bartóks mit der Gruppe Acht war nach der Ausstellung noch enger. Das beweist der noch in diesem Jahre geschriebenen Brief vom Berény, in dem er sehr anerkennend und anhänglich über Bartók äußert, außerdem das Porträt im Bartók Archiv in New York, und die Plakette von Vilmos Beck Fémek; und nicht zuletzt die Anerkennung, daß Kernstock als Regierungsbevollmächtigter in künstlerischen Angelegenheiten im Dezember 1918 Kodály und Bartók als Mitglieder in dem Nationalrat zusammen mit den literarischen und künstlerischen Fachgruppe rief, dessen Aufgabe es gewesen wäre die Kultur des auf dem revolutionären Wege befindlichen Ungarn demokratisch und im Sinne von künstlerischen Wesen zu beeinflussen.

Béla Horváth

GYÖRFFY GYÖRGY OPPONENSI VÉLEMÉNYE

DÁVID KATALIN AZ ÁRPÁD-KORI CSANÁD VÁRMEGYE MŰVÉSZETI TOPOGRÁFIÁJÁNAK REKONSTRUKCIÓJA C. KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL

A kandidátusi értekezés egy vármegyényi terület román kori építészeti emlékeinek topográfiáját adja, melyben kiemelkedő hely jut az egykori püspöki város emlékeinek, s függetlenül beható elemzésnek veti alá a terület egyetlen álló román kori templommaradványát, a kiszombori templom rotundából kialakított szentélyét.

A disszertáció elolvasása során tudatosodik igazán, hogy az Alföld milyen mértékben pusztult el a török alatt, településeivel és épületeivel egyetemben. Úgy kell tapogatózva a csekély maradványokat felfedni, mintha Pannonia római kori emlékei után kutatnánk. Magában a püspöki városban is olyan talányok merülnek fel a főtemplomok helyét illetően, ami másutt el sem képzelhető.

Éppen ez a pusztulás indította a jelöltet, hogy értekezésének címét a terület „művészeti topográfiájának rekonstrukciója” címben jelölje meg, mintegy jelezve ezzel, hogy ő a topográfiát óhajtja rekonstruálni. Úgy vélem, a „művészettörténeti” vagy „építészettörténeti topográfia” cím szabatosabban fejezné ki a műfajt, Csanád megye kora-középkori építészeti emlékeinek szám-bavételét.

Egy ilyen irányú vizsgálat szükségességét indokolja, hogy nemcsak korai alföldi építészeti emlékek jellegzetes területéről van szó, hanem a bizánci és latin építészeti kultúra találkozhelyéről, egy olyan tájról, ahol nézetem szerint a magyar kereszténység bölcsője ringott. A topográfiai vizsgálatot az is indokolja, hogy a terület déli részén illetékes román és szerb tudomány a Gellért püspök nevével fémjelzett latin egyházzervezet építészeti emlékei iránt nem tanúsít különös érdeklődést. Az itteni latin emlékegyetem pedig messzebb távlatokat is nyit, hiszen a III. Béla alapította egresi cisztercita kolostort francia közművesek építették, s építői innen mentek át az egresi kolostor által alapított Kercere.

Dávid Katalin az érdemes feladatot az írott források és az irodalom számbavételén túl részleges terepbejárás-sal, sőt Kiszomborban és Óföldreánok építészettörténeti vizsgálatával egészítette ki, s így azt, amit ásatások nélkül kutatni lehetett, nagyrészt maga megtekintette. Munkájával egyrészt összképet adott az emlékegyetemről, ami hasznos számbavétele mindannak, amit tudunk, s így irányjelző is a további vizsgálatok felé. Másrészt beható kiszombori elemzésével az előtérbe állított egy fontos bizánci jellegű emléket. Az utóbbi értékelése nem tartozik tárgykörömbe, de a munka Árpád-kori történeti topográfiai része jól megalapozott s így érdemes a kandidátusi fokozat megítélésére.

Az alábbiakban néhány észrevételt teszek a munka történeti részével kapcsolatban.

A szerző Árpád-kori írott forrásaikkal egyezően lényegében Ajtony keleti rítusú megkeresztelkedésével kezd a terület középkori egyházi építészetének elindulását. Az általa adott kép két vonatkozásban kifogásolható: egyrészt a kezdeteket illetően, ahol a korábbi lehetőségekkel alig számol, másrészt Ajtony kereszténységének mibenlétét illetően, ahol a források által nem támogatott megoldást választ.

A szerző munkájának írásával egyidőben publikáltam az Élet és Tudományban egy kétrészes cikket a magyar kereszténység kezdeteiről, ahol rámutattam, hogy az

első bizánci misszió szintere súlyal nem Erdélybe lokalizálható, mint ezt a Gyulák X. század végi erdélyi szepreplése alapján tették. Településtörténeti és numizmatikai érvek mellett szólnak, hogy a Fajszi fejedelem idején Gyula által Magyarországra hozott püspök működésének fő színtere a Nagyalföld volt. A Gyula felmenői között szereplő Zombor szállásait a Tisza-vidéki Zombor helynevek tartották fenn, s éppen a bizáncias kortemplommal rendelkező Kiszomboron került elő egy 945–959 között vert bizánci érme, ami egybevág azzal a bizánci adattal, hogy a Gyula a görög császártól sok pénzt kapott. (1972. 13–14. sz.) Ilyenformán komolyan megfontolandónak tartom, hogy a kortemplom építését egy évszázaddal korábbra tegyük és a tényleges első görög misszióhoz kapcsoljuk.

Ami a kortemplom külföldi analógiáit illeti, a grúziai, örményországi és dalmáciai párhuzamok nézetem szerint úgy értékelendők, hogy az egykori Bizánci birodalom peremterületeiről van szó; magában a birodalomban a mohamedán áradat nagyrészt elsöpörte a provinciális emlékegyetemet, de a szélterületeken, így Magyarországon is megmaradt.

Dávid Katalin a keleti kereszténységünk eredete tekintetében ahhoz a véleményhez csatlakozott, amit Fehér Géza és Gyóni Mátyás nyomán két évtizede magam is vallottam, hogy ti. Ajtony nem a görög, hanem a bolgár kereszténységet vette fel. A Gellért-legenda azonban kifejezetten görög kereszténységről és politikai orientációról beszél, és Moravcsik Gyula is ennek megfelelően foglalt állást. Újabb vizsgálataim egyrészt meggyőzték arról, hogy Gyóni Mátyásnak az ochridai patriarchátus összeírását illető kutatásai a *Bisiskos* és *Aspré ecclesia* helynevek azonosítása tekintetében nem fogadhatók el, másrészt az egyházi függőség és politikai viszonyok nem egyeztetethetők az általa adott módon. A *Bisiskos* vagy *Dibiskos* név nem azonosítható megnyugtatóan *Temes*-sel, a görög Fehéregyház pedig Fehértemplommal, de a jelzett görög kasztronok sem Vidin alá tartoztak, ahová Ajtony kapcsolódott. Ami a politikai történetet illeti, Ajtony háborúja idején István király a görögökkel ellentétes oldalon állt, s így a legenda szavai hitelt érdemlően a tekintetben, hogy István ellensége, Ajtony, görög szövetséges lett.

A szerző e tekintetben kétséges álláspontra helyezkedik. Elfogadja a legenda szavait, hogy Ajtony hatalmát a görögöktől vette, de ezt csak az Istvánnal való szembenállás kifejezéséért értékeli, és egyebekben azon a véleményen van, hogy Ajtonyt Vidinben bolgárok keresztelték meg. Noha tudjuk, hogy Bazileiosz császár 1002–1003-ban Vidinben volt, a szerző szerint Ajtonyt elvileg csak a székhelyen, Bizáncban kereszteltették volna meg, és szerinte az elfoglalt Vidinben nem is maradt ép templom. Azonban ilyen elvet Moravcsik Gyula sem ismert, s Vidin romhalmazzá lövése sem képzelhető el az ágyú feltalálása előtti időben, de a szerző azt sem tudja bizonyítani, hogy egyetlen használható templom sem maradt Vidinben. A Gellért-legendának a görög barátokra vonatkozó kitételei egyházi írásos hagyományokra, s esetleg az Árpád-korban még olvasható görög feliratokra is támaszkodhattak.

Amikor a legenda szavainak elfogadását ajánlom e lényeges ponton, óvom a szerzőt attól, hogy e XIV. századi szerkesztmény vitatható elbeszéléseire építsen. Így nem fogadható el belőle az esperesek felsorolása sem (55. o.); a XI. század elején *archidiaconus* Magyarországon még nem volt, legfeljebb a megyei *presbyter*, de még ezek sem voltak összefogva a káptalanba. Erre a XI–XII. század fordulóján, a coelibátus érdekében hozott egyházi intézkedések nyomán került sor.

Ami Csanád város helyrajzát illeti, e tekintetben a múltban Karácsonyi János próbálta az adatokat a helyszínnel egyeztetni (Szent Gellért. 1887. 106. kk.), rajzot azonban nem közölt, s így történelmi földrajzomban magam sem tudtam a város alaprajzát felvázolni. E kérdésben a jelölt értékes hozzájárulást adott közre, amennyiben fényképen közölte a török kori Csanád vár alaprajzát egy Marsigli-féle térképről. A felvétel nem a visszafoglalás után, hanem előtte, a váron kívülről történt. A szerző ezúttal, sajnos, nem aknáztta ki kellőképpen a térkép adta lehetőségeket. Nem tájolta be a Marsigli-térképet, amelyen láthatóan nincs megadva az észak-déli irány, de az értekezéssel nem is kaptam mellékelve egy olyan térképvázlatot, amelyen a mai leletek és építmények mellett a feltehető régi állapot jelezve lett volna. A munkahelyi vitára egy ilyen térkép felkérésére elkészült, de most még ez a részben megnyugtató vázlat sem áll az opponens rendelkezésére. Ilyen körülmények között nem tudok eligazodni a város középkori topográfiáján. Kétségtelen, hogy a hiányos adatok alapján és régészeti kutatás nélkül biztos eredményekre alig lehet jutni, a tények és a problémák egyszerű és világos előtárása azonban segítette volna a tájékozódást és a további kutatást.

A mai templomokról beszélve, a tárgyaláskor többször szükséges annak megmondása, hogy a német, ill. r. k., vagy a szerb, ill. görögkeleti templomról van-e szó, mivel egymás mellett e két templom áll. A r. k. templom lebontása után került elő a keresztelmedence, melyet az új templomba is belefoglaltak, és így a korábbi kutatás jó okkal azonosította Ajtony Keresztelő Szent Jánosnak szentelt monostorával. Dávid Katalin ezt elfogadja, de egyben a legendában említett Keresztelő Szent János-monostort azonosítja a Rogerius óta adatolt Szent Üdvözítő-káptalannal, főként azon az alapon, hogy az előbbi a tatárjárás után nem szerepel, az utóbbi pedig a tatárjárás előtt nem. Ez az érvelés azonban nem meggyőző, mert az adathiány Csanád esetében olyan nagy, hogy egy bizonyos egyház egyszeri említése nem feltűnő. A jól ismert Esztergom középkori templomai között is vannak egyszer említettek, vagy név szerint nem ismertek. Meggondolandó az is, hogy a nagylegendát, amelyben a Keresztelő Szent János-monostor szerepel, a XIV. században írták, s ilyen esetben ismert egyházakat szoktak szerepeltetni, vagy ha Ajtony temploma azonos lett volna a Szent Szalvátorral, ezt megmondták volna.

Dávid Katalin a Gellért alapította Szűz Mária-monostort Karácsonyival egyezően a mai szerb templommal azonosítja, amit az adatok valószínűsítene is. Ugyanakkor eltér véleményük a Szent György-székesegyház helye tekintetében. Karácsonyi azt írja, hogy „A székesegyházat a várterület déli részén kell keresnünk, mert az északi részen nincsen számára hely” (106. o.). Dávid Katalin viszont a székesegyházat az emelkedés északi oldalára helyezi azon az alapon, hogy a legenda a Szent György-egyház építését „ad litus Morosii”, a Maros partjára teszi (39. o.). A nagylegendába azonban

ez a mondat a kislegendából került át, ahol csak erről az egy csanádi egyházzal van szó, és ezt is azzal kapcsolatban írja a legendaíró, hogy e fekvés miatt kapta a püspökség a *Morisena*, azaz marosi nevet. Ez pedig azt jelenti, hogy a legendában írt Maros menti egyházépítés csak nagy általánosságban értékelhető, Csanád topográfiája szempontjából nem. S éppen e kérdés eldöntéséhez nyújtana jó segítséget egy olyan térkép, amely a ma is álló templomokat, valamint a ma is látható sáncokat pontosan feltüntetné. De itt lehetne értékesíteni a Marsigli-térképen feltüntetett templomok alakját és helyét is. A három saroktoronyos épület csábit a székesegyházzal való azonosításra, míg a cella trichora-szerű építmény bizánci reminiscenciákat kelt. Volt egy városi plébánia is 1332-ben; ez esetleg a Marsigli-térkép alsó városi templomával azonosítható, de meggondolandó, hogy egy középkori püspökvárosnak annyi temploma, kolostora és kápolnája volt, hogy lehetetlen az azonosítás.

A vidéki egyházak sorában Dávid Katalin behatóan foglalkozik az oroszlanosi monostorral. Az elmondottakkal kapcsolatban csak azt jegyzem meg, hogy abból a körülményből, hogy egy 1256-i hamis oklevél szerint osztoztak rajta, nem jelenti szükség szerűen a monostor fennállását a tatárjárás után, mert a nemzeti monostor vagyontárgy volt, s ezen birtokaival együtt osztozni szokás volt, akkor is, ha a monostor elpusztult. (35. o.)

Ami a szőregi Szent Fülöp-monostort illeti, nem bizonyított bazilita volta. A patrocinium lehetne nyomjelző, de Szent Fülöp tisztelete nem jellegzetesen görög kultusz. Szőregmonostornak a Csanád nemhez való kapcsolását nemcsak az teszi valószínűtlenné, hogy nem szerepel az ismert összeírásokban, hanem az is, hogy a monostor ismert birtokai a Bácska nyugati szélén és Zala megyében feküdtek, ahol a Csanádok nem birtokoltak. Lehet, hogy ez is a tatárjárás alatt pusztult el, mert az a körülmény, hogy apátja 1247-ben szegedi polgárokat beiktat Tápe birtokába, még nem jelent újjáépítést. (66. o.)

A Maros–Körös körének XIV. századi lakatlanságának kérdéséhez megjegyzem, hogy ez szintén azért nem települt újjá, mert az 1279-i kun törvény szerint kunok lakta terület volt, de ezt az 1282-i kun lázadáskor kiűrtették. (Vö. 90. o.)

Végül ami Gellért szentté avatását illeti, nincs különös ok időben évekre széthúzni az 1083-i szentté avatásokat (57. o.), mivel a pápai meghatalmazás 1083-ban együttesen szólt azok szentté avatására, akik a magyar kereszténység elterjesztésében mint mártírok vagy hitvallók példát mutattak. A 72. jegyzetben (191. o.) felvetett centenáris avatás gondolatával akkor lehetne számolni, ha a szerző erre példákat hozna a középkori irodalomból. István születésének 983-ra való helyezése túl késői, és ellentétben áll a nagylegendával, mely szerint István a 14. évet még 997 előtt elérte.

A felsorolt kritikai észrevételek csak kis hányadát érintik a disszertációnak, s az eredményekkel általában egyetértek. A topográfia további részében olyan figyelmet ébresztő részek is vannak, mint Csomorkány, Kopáncs, Kovácsháza és Pereg történeti összekapcsolása a régészeti leletekkel. A munka egészében hasznos útmutató lesz a további helytörténeti kutatásokhoz. Ezért a szükséges korrekciók elvégzése után kívánatos megjelentetése is, de már ebben a formájában is érdemes a kandidátusi cím megítéléséhez.

Budapest, 1973. okt. 27.

ZÁDOR MIHÁLY OPPONENSI VÉLEMÉNYE

DÁVID KATALIN: AZ ÁRPÁD-KORI CSANÁD VÁRMEGYE
MŰVÉSZETI TOPOGRÁFIÁJÁNAK REKONSTRUKCIÓJA
C. KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSRŐL

Dávid Katalin középkori művészetünk — vagy helyesebben: építészettörténetünk — egyik legérdekesebb és legkevésbé ismert területét választotta értekezése témájának. Disszertációjában az elpusztult emlékek rekonstrukciója mellett egyetlen, jelenleg is álló műemlék: a kiszombori templom monografikus feldolgozását és a megye művészeti topográfiájának katalógusát is elkészítette (215 oldal, 20 ábra, 185 lábjegyzet).

Témaválasztásával egyben metodikailag is újat hoz: egy terület elpusztult román kori anyagának rekonstrukciója különösen jelentős vállalkozás hazánkban, ahol történeti múltunk, főként a tatárjárás előtti építészetünk döntő többsége elpusztult, nagy részük csak okleveles adatokból, jobb esetekben töredékes tárgyi anyagból, fragmentumok alapján ismert. A feldolgozás egyedi jelentősége, tudományos-történeti értéke mellett rá kell mutatnunk arra a jelentőségre is, amely az egykori építészeti környezet egészének rekonstrukciós vázlatával a véletlenszerűen megmaradt emlékeket, más, valódi összefüggésükben állítja elénk. Ez a célkitűzés és módszer minden területen, ill. történeti korszakban helyes és szükséges lenne. Így pl. a középkori városközpontokból ma már csak az egykori templom áll, újkori és legújabbkori környezetben; török emlékeink kis szigetei csak az egykori metszetek alapján nyújtanak építészettörténeti értékelés alapjául szolgáló tárgyi forrásanyagot; a pesti barokk városközpont ismeretéhez igen csekély támpontot nyújt az egykori Péterffy-palota stb.

A témaválasztás, ill. metodikai kísérlet tehát helyes és hasznos. Vitathatónak látszik, hogy miért éppen a legkisebb eredménnyel kecsegtető és számunkra nehezebben megközelíthető területen kezdi meg a szerző ezt a munkát. Kétségtelen azonban — az egyéni érdeklődés tisztelben tartása mellett —, hogy e nehéz téma választása egyben érdeme is és a módszer jó próbakövének bizonyul.

A módszer komplex jellege: a történettudomány, az építészettörténet, a településtörténet és régészet eredményeinek együttes vizsgálata az egyetlen lehetőség a vállalt feladat megoldására.

A mű szerkezeti felépítése már kevésbé meggyőző. Az első fejezet: a tulajdonképpeni mű, a második a kiszombori templom építészettörténete lényegében önálló, bizonyos fókig független rész, a harmadik: Csanád vármegye művészeti topográfiájának katalógusa az első rész forrásanyaga. E hármas széttagoltság nem okozna problémát, ha az első rész tagolás nélküli belső felépítése világosabban követhető szerkezeti rendszert mutatna. Bár kétségtelen, hogy a forrásanyag hézagossága korlátot szab egy eleve felállított rendszernek, amennyiben azonban nyomtatásban is megjelenne a mű (amely hasznos lenne) világosabb és az olvasó által könnyen áttekinthető belső tagolást, ill. felépítést (periodizáció), tipográfiai rendet javasolok. Általánosságban tehát megállapítható, hogy a szerző a jól választott témát helyes módszerrel és kevésbé szerencsés szerkezeti rendszerrel, ill. előadásmóddal dolgozta fel, nagy szakirodalmi tájékozottságról és tudományos kutatói gyakorlatról tesz tanúságot. A disszertáció metodikája önmagában is új tudományos eredménynek tekinthető.

A mű részleteit tekintve az alábbi észrevételeket teszem: Érdekes és tanulságos a 13. oldalon az egyházi források alapján felvázolt kép a betelepült pogány lakosságról. Az újabb történeti kutatások tükrében helyes lenne megvizsgálni, hogy valóban besenyőkről vagy kunokról beszélhetünk-e, nem pedig bizánci-görög hitű magyarokról. Feltűnő, hogy 1332-ben még az említett terület lakói pogányok voltak. Igen lényegesek a X. századi bizánci orientációjú kereszténységről írottak. Külön figyelmet érdemel a bolgár kapcsolat, amely az egész korai magyar építészettörténet egyik legtöbb figyelmet érdemlő része. Ez a terület különösen alkalmas a kérdés vizsgálatára.

A 23. oldalon tárgyalt csanádi templom a közölt faragott kőanyag stílusformái alapján inkább a XIII. sz. közepére, nem pedig az elejére datálható.

A 24. oldalhoz kapcsolódó 23. ábra nem világos a szöveg leírása alapján. Hiányzik a periodizációs ábra.

A szerző igen logikusan azonosította a Vidinből telepített baziliták X. századi (Ajtony-kori) Keresztelő Szt. János egyházát a csanádi templom alatt előkerült legkorábbi falmaradványokkal és derítette ki, hogy az erre épült XIII. századi templom a Szt. Üdvözítő társaskáptalannal azonos. Megjegyzendő azonban, hogy az utóbbi vonatkozásában nem nyújt elég bizonyítékot a Rupp-féle okleveles anyag.

A bizánci görög monostorokkal kapcsolatos fejtegetések különös figyelmet érdemelnek. Amint ezt az utóbbi tizenöt év kutatásai igazolják a X–XVI. századi magyar építészettörténet szempontjából döntő fontosságú e kérdés tisztázása.

Éppen e fejtegetések miatt nem helyes az a megállapítás (63. o.), hogy „a terület XI. századi kulturális alakulásakor az ősi pogány magyar kultúra is épségben, háborítatlanul fogadta a nyugati kereszténységet”.

Igen érdekes a 33. oldalhoz tartozó 39. jegyzet Szt. György-oroszlán ikonográfiai kapcsolat vizsgálatára. Az oroszlán nem feltétlen pogány meselemként került a leírásba. (Őszösvetségi megfelelők: Dániel és az oroszlán. Sámson és az oroszlán, vagy Szt. Márk szimbólum — különös tekintettel Gellért velencei származására).

A kiszombori templom építészettörténeti feldolgozásában helyes eredményre jut a két periódus szétbontásával, igen színvonalas és új tudományos eredménynek minősíthető az ikonográfiai elemzés is.

Kevésbé biztos talajon jár a szerző az építészeti vonatkozások területén. Hiányzik a megfelelő dokumentáció. Építészetileg úgyszólván megoldhatatlan abban az időben egy megépített karéjos belső falrendszer köré pontos kör kitézése. Úgy vélem, egyszerűen rajzi, szerkesztésbeli pontatlanságról van szó. Amennyiben ugyanis a befoglaló kör középpontját 10–20 cm-rel eltoljuk, lényegesen szabályosabb rendszer alakul ki. Mindenesetre megállapítható, hogy ilyen labilis dokumentációból, vázlatos és nem pontos keresztmetszetből stb. következtetés nem vonható le.

A két periódus igen valószínű, de nem biztos, hogy a külső fal később épült. A karéjok összemetsződéséből keletkező falvastagság bőven elegendő bármilyen boltozati

erő oldalnyomásának felvételére. A kupola rekonstrukciója túl laposnak tűnik.

A kiszombori templom építészettörténetének vizsgálatánál fel szeretném hívni a figyelmet az újabb szovjet szakirodalomra: Csubinasvili, Beridze, Tokaszki, Jakobszon stb. munkáira. Ezek között is viták vannak, amelyekben e téma tárgyalása során el kell igazodni. Jelenleg e típus kutatásán magyar szerző is dolgozik: Cs. Tompos Erzsébet beadás előtt álló kandidátusi disszertációjában foglalkozik a kérdéssel.

Az építészettörténeti részeknél — különösen könyv alakban történő megjelenésnél — figyelmet kell fordítani

a helyes terminológiára (pl. „vágási szint” metszetsík helyett, vagy „oszlop” oszloptörzs helyett stb.).

Az elmondott kritikai észrevételek ellenére a munkát komoly tudományos felkészültséggel írott, jó munkának tartom, amely újat hoz mind témafelvetésben, mind metodikában, mind pedig az anyag tárgyi részében. Egyben feldolgozásával jó forrásanyagot produkált a korszak egészének feldolgozásához. Ezek alapján, a disszertációt elfogadásra javaslom.

Budapest, 1973. december 11.

DÁVID KATALIN VÁLASZA AZ OPPONENSI VÉLEMÉNYEKRE

Mindenekelőtt köszönetet mondok opponenseimnek dr. Györfy Györgynek és dr. Zádor Mihálynak kandidátusi dolgozatomból bírálatáért. Azzal, hogy e konkrét tanulmány problémáit felvetették, nemcsak ehhez a témához, hanem a jövőben e módszerrel feldolgozandó témasorozathoz adtak segítséget. Rámutatva az elért eredményekre és hibákra, módot adtak e módszerben rejlő lehetőségek további szélesítésére és ami ezen belül a leglényesebb: e bírálatok segítségével a társtudományok eredményeit a művészettörténet szempontjából hathatósabban értékesíthetjük. A művészettörténeti problémák mélyebb feltárását — és ez módszerem egyik lényeges törekvése volt — nem kiragadva az adott társadalom kulturális mozgásának egészéből, hanem állandó összefüggésben e mozgás sok irányú kapcsolataival kívántam vizsgálni, ehhez a kultúra más területeinek tudományos eredményeit értékesítve. A társtudományok megállapításaiban az adott korszak társadalmi viszonyai által meghatározott közöset mint általánosítható tézist kerestem saját területemen. Vagy visszahatva, ha ez az általánosíthatóan megfogalmazható közös eredmény valamelyik társtudományból hiányzott, az kaphatott lehetőséget egy esetleges új eredmény megfogalmazásához, vagy legalábbis az eddigi megállapítások új szempont szerinti átgondolásához.

Konkrétan rátérve a bírálatokban felvetett kérdésekhez, dr. Györfy György opponensi véleményével kezdem válaszomat.

Tanulmányom első periódusát a megye megszervezését közvetlenül megelőző politikai korszakkal indítom, Ajtony uralmának idejével. Bírálom kifogásolja ezt abból a szempontból, hogy alig számolok korábbi lehetőségekkel. Célom a vármegye topográfiájának feldolgozása volt és ebből a szempontból az egyetlen emlék, amely nemcsak írott anyagban, hanem régészetileg is megfogható, az Ajtony-kori Keresztelő Szent János-templom, mely szerepet kap a megye történetében mint bizonyosan legkorábbi ismert. Ez az emlék döntötte el a topográfiai feldolgozás indításának korát. Ettől függetlenül azonban ezt az emléket tanulmányom indító periódusában úgy tárgyalom, mint amelynek előzménye volt. Egyrészt rámutatok a Gyula-féle missziós püspökség területünkön érvényesülő hatására. Ezzel kapcsolatban jegyzetben foglalkozom a Moravcsik által publikált bizánci pecséttel, aki a pecsétből arra következtet, hogy a püspökségnek Hierotheosz után folytatása volt. Én ezt a kérdést tovább viszem és megállapítom, hogy e püspökség védőszentje Szent Demeter. A pecsét egyik oldalán a felirat: Isten áld meg Theofilaktoszt, Turkia püspökét, másik oldalon pedig Szent Demetert látjuk. Konvenció, hogy a püspöki pecsét előlapja mindig a széket betöltő püspök személyére utal, a hátlap pedig a püspökség patrocíniumára. Ezt a konvenciót alkalmaztam és itt bírálom megállapításával nemcsak egyetértve, hanem azt erősítendő, az Álföldön kerestem e püspökség központját. Véleményem szerint Szegeden lehetett ez a központ. A szegedi dóm építése előtt végzett mentőásatások megerősíteni látszanak azt, hogy a dóm helyén egykor állt Szent Demeter-templomnak X–XI. századi előzménye is volt. — A Gyula-féle püspökség mellett általánosságban teszek említést a Bizánc felé kapcsolható gyér számú régészeti leletről és több ógörög monostor egykori helyi

létezéséről, amelyeket a hagyomány őrzött meg számunkra. A keleti egyházhoz kapcsolok minden olyan későbbi oklevelekből ismert monostoros helyet, amelyek szerzetesrendje ismeretlen. Ajtony szállásterületén 13 ilyen monostort ismerek: Ajtony-, Galád-, Kanizsa-, Pordány-, Kemecse-, Izsó-, Hódos-, Gyelid-, Szagyumonostora stb. Továbbá a csanádi monostor analógiájaként említem meg Ajtony szállásterületének másik, csupán a régészeti kutatásból ismert emlékét, Aracsot, amely bár meggyenkén kívül esik, de nagyszerű emléke a vidék görög kapcsolatainak és egyben bizonyos, hogy X. századi. A jugoszláv ásatások Aracson még nem fejeződtek be, tehát pontos alaprajzot adni nem tudunk. Ehhez a templomhoz kapcsolható az az ismert dombormű, melynek ikonográfiai érdekessége a kő fedőlapján ábrázolt templom, oldallapján a felnyergelt ló és a kitért szárnyú sas. Ez utóbbi formailag pontosan megegyezik a karosi X. századi övveret sásdíszével. A templomábrázolást úgy tekintem, mint ami egy helyi templom léteire utal és olyan sajátos részleteket mutat, amely nem engedi meg, hogy teljes egészében sematikus ábrázolásnak tekintsük: a hajó részben boltozatos, részben nádfedeles kiképzése, az egyesek záródású szentély, a toronyablak és a déli bejárat rézsűs kialakítása stb. Mindezek valószínűsítik, hogy az ábrázolásnak egy létező templom volt az ikonográfiai forrása.

Így tehát bár témámat a terület első megfogható emlékeitől indítom, amely egyben a megye megszervezését közvetlenül megelőző korszak, de ezt nem úgy tekintem, mint amely korábbi előzmény nélkül épült a X. század végén.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a kiszombori templom építésének idejét opponensem véleménye szerint akár egy fél évszázaddal korábbra tehetjük. A helynév Gyulával való kapcsolata nem elegendő indok erre, és ugyancsak nem elegendő a X. századi itt talált bizánci pénz sem. Az egyik legfontosabb, ami miatt e templomot nem tekinthetjük a keleti egyház által alapítottnak, a templom titulusa. A középkori Magyarország patrocíniumait összegyűjtve világossá vált előttem, hogy a X–XI. században bizonyosan a keleti egyházhoz kapcsolható missziós templom Keresztelő Szent János vagy a két katonaszent: György és Demeter tiszteletére szentelt. Ezzel szemben a nyugati egyház missziós templomai Mária, Péter-Pál (ez utóbbi szinte bizonyosan ökezsztény előzményt feltételez), vagy a missziót végző egyház valamelyik tisztelt vértanúja nevére szenteltek. Csak példaképpen említem meg Zalavár IX. századi patrocíniumait, ahol a Szent Adorján- és a Mária-templom, mint ezt írásos adatokból tudjuk, a nyugati egyházszervezés eredményei, míg a Keresztelő Szent János-templom az egyetlen, amelynek eredetét a Conversio különben Salzburg felé elfogult szerzője sem köti Salzburchhoz. Ez az egyetlen templom az általa említettek között, amelynek csak létéről tud, de alapításáról semmit.

Ami a körtemplom analógiáit illeti, a grúz, örmény, dalmát, illetve horvát emlékeket, ahogy bírálom megjegyzi, az egykori Bizánc peremterületeit adják. Véleményem szerint magában a birodalomban a mohamedán áradat elsöpörte a provinciális emlékmagyagot, amelyek a szélterületeken megmaradhattak. E templomok azon-

ban szerintem nem foglalhatók össze a bizánci központi kultúra fogalmába, hanem fel kell vetnünk e kultúra összetettségét, amelyben — a mi konkrét esetünkben — az örmény, a grúz, a balkáni területek sajátos formavilága alakítja az építészetet és minél inkább közeledünk északnyugat, tehát hazánk felé, annál inkább nemcsak a bizánci építészet összetettségével, hanem már két alapkultúra szintézisével kell számolnunk. A mi esetünkben, és ez már a horvát emlékekre is vonatkozik, egyrészt a Bizánc felől érkezett hatás, másrészt a késő-római és ókeresztény hatás jelentkezik összeforrottan. Még differenciáltabbá teszi a kérdést az, hogy nemcsak a bizánci kultúra a meghatározhatóan összetett ebben az időben, hanem a Róma felől érkező hatás is, amely éppen keleti hatásra alakult át. E kérdéssel részletesen foglalkozom a zombori templom analógiáinak vizsgálatakor. Most csupán az a lényeg, hogy templomunk, mely egy összetett bizánci kultúrát bizonyít, nem minősíthető közvetlen bizánci központi építészeti emlékeknek, és építészeti megoldásainak keleti analógiái nem indokolják a görög misszióhoz csatolását.

A másik ide kapcsolható kérdés Ajtony megkeresztelkedésének ideje. Bírálóm álláspontja, hogy Ajtony a görög kereszténységet vette fel, tehát 1002 után keresztelkedett meg Vidinben, amikor a város már II. Bazileosz uralma alatt állt. E véleményt a legenda két megjegyzésével támasztja alá: „secundum ritum Grecorum fuerat baptizatus” és a másik „accepit autem potestatem a grecis”. Az első megjegyzéshez csupán annyit kívánok mondani, hogy a „görög rítus” kifejezés már jóval korábban használatos a nem Rómához csatlakozó egyházakkal kapcsolatban általában. Különösen általános a kifejezés a legenda készülésekor időpontjában, tehát a skizma teljes elmélyülésekor, mint a latin rítus ellentéte. A legenda szerzője ezzel talán hangsúlyozta, hogy Ajtony kereszténysége a keleti egyházhoz kötött. Lényeges a legenda másik mondata, amely szerint Ajtony hatalmát a görögöktől vette. Bírálóm szerint ez a mondat Ajtony és II. Bazileosz szövetségére utal, tehát bizonyos, hogy Ajtony akkor keresztelkedett meg Vidinben, amikor az már Bizánchoz tartozott. Ez a mondat azonban a legendában nem kapcsolódik a keresztelkedéshez. A keresztelkedés említése után a legenda írja hosszabban foglalkozik Ajtony gazdagságával, erejével, ezt adatokkal bizonyítja, majd így ír: „a királynak a Maroson leendő sója fölött is bitorolta a hatalmat, a folyó révén a Tiszáig vámosokat és öröket tartott és mindent megvámoltatott: hatalmát pedig a görögöktől vette”. Bármilyen szűkszavú is a legenda közlése, úgy látszik, hogy ez a mondat Istvánnal való merész szembenállását bizonyítja, melyet lehetővé tett, hogy mögötte állt a nagyhatalmú bizánci császár. Ez az idő közvetlen megelőzi Ajtony leverését, tehát olyan időre utal, amikor — erre rámutat bírálóm — István és Bazileosz korábbi szövetsége megbomlott.

Am én valóban a város megválasztását tartom döntőnek annak bizonyítására, hogy Ajtony 1002 előtt keresztelkedett meg. Vidin ekkor Bulgária első városa volt a Duna mentén, bolgár püspöki székhely és ami a leglényegesebb, éppen a Sámuel-kor egyik kiemelkedő politikai és szellemi központja. Tehát nemcsak egyházi központ, hanem kifejezetten a bolgár művelődés centruma. Véleményem szerint, ha Bizánchoz fordul Ajtony a keresztiséget felvenni, a kor szokása szerint a császári udvarban történik a megkeresztelés, ahogy ez gyakorlat volt ebben az időben. De ettől a gyakorlattól függetlenül is hangsúlyozom, hogy Vidin 1002 után egy ilyen politikailag jelentős aktushoz alkalmatlan volt. A nyolchónapos ostrom alatt a város templomai, kolostorai kiégtek, a házak üszkösen álltak, emberi és állati tetemek feküdtek temetetlenül. A város elfoglalása után az élve maradtakat megsonkították, megvakították Bolgárölő Bazileosz katonái. Elképzelhetetlen, hogy éppen ebben az esetben adja fel a gyakorlatot Bizánc és egy pusztult városban végzi a szertartást. — De politikailag sem érthető az időpont megválasztása. Ekkor még fennáll Bazileosz és István szövetsége, és nem hiszem, hogy a király jóindulatát hajlandó veszélyeztetni Bizánc, amikor a bolgárok feletti győzelem még nem dőlt el. Olyan

időpontot kell keresnünk, amely tehát mindkét fél szempontjából jelentős. 996—97 körül találjuk ezt meg Sámuel és Ajtony viszonylatában. Sámuel 994-ben foglalja el a trónt és két év múlva, 996-ban indul ellene Bazileosz. Bulgária részére ebben az időben a legégetőbb kapcsolatot teremteni Ajtony szállásterületével, mert az első támadásnál még reális az elképzelés, hogy az erős északi szomszéd segítsége hathatós lesz a harc kimeneteleiben. Ha Ajtony szempontjából vizsgáljuk, ugyanezt az eredményt kapjuk. Ebben az időben a magyar—német kapcsolatok megerősödése, és a magyar fejedelmi udvar központosító hatalmi törekvései világosan jelezték, hogy előbb-utóbb összeütközésre kerül a sor a pogány nemzetségek és István között. Első bizonyíték a somogyi Koppány megsemmisítése volt. Ajtony fel kellett készülnie a támadásra és tudta, hogy a megmaradás egyik feltétele a kereszténység felvétele. Így találkozott Sámuel és Ajtony érdeke és ezért ment az utóbbi Vidinbe, amely ehhez az aktushoz a legmúltabb keretet biztosította. — De visszatérve a pusztult városra, hogyan kaphatott onnan nemcsak papokat, hanem építőmestereket is Ajtony, pedig hogy onnan kapta, mutatja a csanádi templom építészeti megoldásának rokonsága a nyugati bulgáriai templomok alaprajzával.

Szeretnék még egy, tudom nagyon bizonytalan szempontot felvetni a mondatokhoz, olyat, amelyet ezért meg sem említettem dolgozatomban, de mindenképp megfontolást érdemel egy ennyire bizonytalan időpont kijelölésénél. Ez Anonymus megjegyzése, aki a bolgár Glad ivadéknak tartja Ajtonyt. Ezzel kapcsolatosan világosan mutat rá Györffy „Kronikáink és a magyar őstörténet” című tanulmányában, hogy Anonymus Ajtonyt többnejűsége miatt nem tartotta magyarnak és ennek érdekében költötte Glad személyét. Ez magyarázat arra, hogy miért fosztja meg magyarságától, de szerintem az is érdekes, hogy miért éppen bolgár duxot választ ösnek, mégpedig, ha jól emlékszem, éppen Vidinből származót. Talán ebben valami hagyomány öröklődött át a vidini keresztelkedés és a bolgárokhoz való kapcsolatot illetően.

Mindezeket azonban nem vitaképpen mondtam el, mert nem érzem magam feljogosítva arra, hogy történeti kérdésekben opponensemvel vitázzak. Úgy érzem azonban, hogy a legenda két idézett mondatára építeni Ajtony 1002 utáni megkeresztelkedését, illetve ezzel cáfolni a korábbi dátumot, nem dönti el a kérdést egyik vélemény mellett sem.

Köszönöm bírálómnak az esperesekkel kapcsolatban tett megjegyzést, valóban esperesi kerületekről ebben az időben még nem beszélhetünk.

A csanádi várhegy helyrajzát illetően a következőket tudtam megállapítani a helyszínen történt vizsgálatomkor. A várhegy déli részén, a mai plébániatemplom helyén a Keresztelő Szent János-monostor és közvetlen mellette észak felé, a mai görögkeleti szerb templom helyén a Szűz Mária-monostor állt. A Hadtörténeti Levéltár rendelkezésemre bocsátott egy század elejei katonai térképet, amelyből kinagyítottam a várhegy területét és rárajzoltattam a két bizonyosan topografizálható templomot. E kettő délről a várhegy nem egész egyharmadát foglalja el. Ha a bazilikát hozzávetőleg akkorának ítélem, mint a kiásott székesfehérvári bazilika, a csanádi várhegy fennmaradt részére észak felé hozzávetőleg kétszer helyezhetem egymás mellé a székesegyházat. Ennyit tehát Karácsonyi megjegyzésére, aki szerint a székesegyháznak nincs hely az északi részen.

Arra a kérdésre, miért nem mellékeltem tanulmányomhoz e térképet, a következőket kívánom megjegyezni. Mint említettem, pontosan berajzolható volt a két délre fekvő templom. Arányaiban valamivel nagyobbra rajzoltam, mint amekkora területet ma elfoglalnak, számításban véve ezzel a hozzájuk kapcsolódó monostor épületét is. A székesegyház helye azonban az ezektől északra húzódó hatalmas területen nem volt pontosan rögzíthető. Ennek két oka volt: az egyik a várhegyet ma átszelő utcasor házai, amelyek kb. 20 méteres sávban, a várhegy hozzávetőleges közepén kelet—nyugat irányban minden terepmegfigyelést lehetetlenné tesznek.

E házakhoz délre és északra csatlakozó kertekben lehet terepbejárást végezni, de sajnos, ottlétemkor a még álló kukorica ezt lehetetlenné tette. Így részben az ottlakókat kérdezve, hogy földmunkák közben hol találtak nagyobb mennyiségben téglát, követ stb., részben Marigli térképe alapján, aki északnyugati részre helyezi a bazilikát, rajzoltam be teljesen bizonytalanul a székesegyházat. Így azután a dolgozatot megkövetelte pontossággal és azzal a pontossággal, amit egy katonai térkép lehetővé tenne, nem tudtam produkálni a mai terep és a XI. századi helyrajz megbízható összevetését. A térképet így csupán munkatérképként kezeltem. (Csak zárójelben kívánom megjegyezni, hogy még így is nagyon sok nehézség adódott munkámban. Figyelmeztetést kaptam, hogy a Maros partjáig, illetve az árterületig, ahol feltehetőleg a Maros középkori medre volt, ne menjek el, mert határterület. Ezt a figyelmeztetést, be kell valanom, nem fogadtam meg. A másikat azonban kénytelen voltam. Ugyanis felvételt szerettem volna készíteni a várhegyről a plébániatemplom tornyából. Mint mondtam, ez a templom áll a várhegy legdélibb pontján, így fölülről nagyszerű lehetőség adódott volna a várhegy fotón rögzíthető méretarányainak érzékeltetésére. De még arra sem kaptam lehetőséget, hogy egyáltalán felmenjek a toronyba.)

Ami pedig a város, tehát a várhegy alatt elterülő részt illeti, két templom áll ma, amelyek helyén megelőzőleg is talán volt templom. Az egyiknél a terepviszonyok teszik lehetővé ezt a feltevést, a másiknál pedig alaprajzi megoldásából következtethetünk erre. Talán a Szent Erzsébet-templom, vagy a plébánia templom, esetleg a Szent Anna-templom és ispotály helyéről lehet szó. Mindhárom a városé volt a XIV. században. Nagyon bizonytalan feltevések, tehát csak a függelékben említem meg őket, de ott is csak titulusuk szerint, nem kísérelve meg helyrajzi rögzítésüket.

A Szent Üdvözítő-templom azonosítását a Keresztelő Szent János-templomra épült XIII. századi templommal nemcsak az oklevelek egyszerű összevetésével kívántam bizonyítani, hanem azzal a ténnyel is, hogy a török kivonulását követő renováláskor csupán két épületet nem állítottak helyre, azt a két épületet, amelyre a püspökség Temesvárra költözése miatt már nem volt szükség Csanádon. Az egyik a székesegyház, amelynek helyét teljesen elplanírozták, a másik az általam Szent Üdvözítő egyháznak tartott templom nyugati homlokzatához kapcsolt épületrész, amely a Szent Üdvözítő társaskáptalan káptalanháza volt. Mivel a püspökséggel együtt a társaskáptalan vezetője, a kisprépost is Temesvárra ment, erre az épületre szintén nem volt szükség tovább Csanádon.

A következő probléma Oroszlánossal kapcsolatos. Véleményem szerint nem a tatárjárás pusztította el a monostort, hanem feltehetően az 1280-as kunlázadásnak esett áldozatul. Az 1256-os birtokmegosztáskor ezt az egy települést nem osztották fel, hanem mint az egész nemzetség közös birtokát jelölték ki. Ebből arra következtettem, hogy áll még a monostor, mint ebben az időben is osztatlan temetkezési helye a különböző családokra bomlott nemzetségnek. Felosztására csak 1337-ban került sor, és ekkor az oklevél szerint szinte lakatlan, tehát a tisztelt ősi monostor már nem egzisztál, így tárgya lehet a vagyonmegosztásnak.

Valóban igaz, hogy bár egy XIII. századi oklevélén alapuló, de XIV. században hamisított oklevélre támaszkodom, amikor az 1256-os oklevelet említem. Ezzel kapcsolatban azonban a következőket kívánom megjegyezni. A Csanád-nemzetség XIII. századi birtokait felsoroló négy oklevél közül az 1247-es, az 1256-os és az 1285-ös oklevelek egyformán XIV. századi hamisítványok, csupán az 1274-es oklevél eredeti. A hamisak közös vonása és egyben ez különbözteti meg őket az egyetlen eredetitől, mind kapcsolatosak a Telegdi ággal. Ebből arra következtettem, hogy a hamisítás valami okból a Telegdiékhez kötődik. Olyan hiteles birtokfelsoroló oklevél, amelyben a Telegdiék is szerepelnek, először 1337-ből datálódik. Ekkor Telegdi Csanád érsek kezdeményezésére a Telegdiék és a Makófalviak között új birtokmeg-

osztás történik, mert a nemzetség megyénkben maradt ága, a Makófalviak állítólag jogtalanul használták, és többszöri felszólítás ellenére sem adták vissza a Telegdi Csanádok Csanád megyei birtokait. Pál országbíró úgy ítélkezett, hogy a csanádi káptalan minden birtokot osszon ketté, amelyről valamelyik családnak nincs oklevele, amely tulajdonjogát bizonyíthatná. És ez a lényeges mondanivalóm szempontjából. Ha valamilyen keresük a XIII. századi Telegdiéket érintő oklevelek XIV. századi hamisításának okát, úgy érzem, ebben találjuk meg. A hamisítások erre az osztásra készültek, mert ekkor kellett bizonyítani a tulajdonjogot a régi oklevelek alapján. Ettől kezdve azután ez a birtokmegosztás marad érvényben.

És itt térünk vissza Oroszlános problémájához. A hamisítás csak olyan okból történhetett, hogy azzal a családok önmaguknak biztosítsák a birtokrészt. Oroszlánost azonban a hamisított 1256-os oklevél közös birtoknak mondja, így 1337-ben az országbírói döntés értelmében felosztják a két család között. Ezt az adatot éppen ezért teljesen logikusan merem sorolni az oklevél hiteles, a XIV. században nem hamisított része közé.

Szöreggel kapcsolatban a következőket kívánom megjegyezni. Bazilita lakói mellett két dolgot hangsúlyoztam. Először azt, hogy szerzetesrendje ismeretlen. Egy ideig mint bencés kolostort tartották nyilván, de később törölték a szőregi apáti címet a bencés apátok közül, mert semmi adat nem bizonyított bencés volta mellett. Másodszor azt emeltem ki, hogy a pápai tizedjegyzékben 1333-ban mint plébániás hely szerepel. E szempontból most mindegy, hogy a tatárjárás pusztította el, ami ellen én apátjának 1247-es pápai megbízásából következtettem, vagy a kunlázadás, amit valószínűbbnek tartok. A lényeges az, hogy a XIII–XIV. század fordulóján épült újjá, de szerzetesi minőségében megszűnt. Ha nyugati szerzetesek lakják, további működése biztosított marad, ahogy ezt a nyugati szerzetesi monostorok pusztulás utáni újjáéledésénél látjuk. Csak egy okát találok a monostor megszűnésének, hogy rendjének feloszlása vált időszerűvé. Valóban ez az idő egybeesik a bazilita rend általános hazai kihalásával.

Ami pedig a patrocíniumot illeti, az szinte teljes bizonyossággal kelet felé utal. Bírálóm megjegyzi igaz, hogy Fülöp tisztelete nem jellegzetesen görög kultusz. A nyugatról jövő Fülöp patrocínium azonban mindig együtt jelentkezik ifj. Jakabbal. Mindkettőjük ünnepe május 1., amely közös sirjuknak, az 556–574 között épült Dodici Apostoli római templom felszentelésének évfordulója. Ha Fülöp önállóan jelentkezik, biztosra vehetjük keleti eredetét. Középkori titulusgyűjteményekben a szőregin kívül egyetlen példát sem találtam, amely csak Fülöp tiszteletére szentelt, ellenben igen sok templom, kápolna van, amely Szent Fülöp és Jakab tiszteletére épült.

Ami pedig a szőregi monostornak a Csanád nemhez tartozását illeti, magam is feltételesen állítom. Hivatkozom arra, hogy első ismert tulajdonosa — a XIV. században — olyan család, mely Telegdről jött ide, s megyénkben való jelentkezése Szőreg kivételével a nemzetség ősi birtokaihoz kapcsolódik. Hivatkozom Nagy Fülöpre, nemcsak azért, mert neve kapcsolódik a monostor titulusához, hanem mert indokolatlan, hogy neki, a Belenig utódok legöregebbjének ne jutott volna birtok az ősi földből. Végül pedig bizonyosan tudjuk, hogy az oklevelekből egyáltalán ismert birtokokon kívül voltak még birtokaik a Csanádoknak megyénkben. — Mindezekhez most csupán a következőket kívánom hozzáfűzni. Bírálóm felveti, hogy a monostornak Bács és Zala megyében voltak birtokai. Engem is foglalkoztatott ez a kérdés, és éppen ezért állítottam csupán feltételesen Szőregnek a Csanádokhoz való kapcsolatát. Mégis néhány probléma felmerült bennem ezekkel kapcsolatban is. Bácsban Szond és Újlak mellett volt a Szőregiek birtoka. Mindkettő a Monoszló nemzetség tulajdona volt, azé a nemzetségé, akinek megyénkben is voltak birtokai, köztük Kenézmonostora, mely szintén bazilita alapítás. Zala megyében Szabar a szőregi monostor tulajdona, amely a Buzád nemzetség birtoka és 1239-ben Buzád fia Buzád

bán pereskedik a szőregi apáttal, megnyerve a pert, úgy, hogy pénzbeli megváltást kell fizetnie a monostornak. E bán egyik fia, Tamás, 1227 – 1256 között kalocsai érsek, s mint ilyen kapcsolatban állt a csanádi egyházmegyével. Felmerült bennem az gondolat, hogy talán rajta keresztül került a birtok a szőregi apáthoz. – Tudom, ez a tapogatózás nem közelít a problémához, csupán azért említettem meg, mert opponensem által felvetett kérdéssel ilyen formában magam is foglalkoztam.

A centenáris szentté avatás gondolata azért merült fel bennem, de csupán csak jegyzetben foglalkozom a kérdéssel, mert érthetetlennek tartom, hogy László miért fordul Rómához a kanonizálás ügyébe 1083-ban, amikor Róma a szentté avatást csak 1163-tól tartja fenn magának. Miért volt szükség erre az ünnepélyességre? Így merült fel bennem, hogy László a hagyományból még tudhatta István születésének idejét, és ezt akarta megünnepelni Róma bevonásával. Tulajdonképpen egyetlen érv sem szól ellene. Atyja halálakor a serdülőkor határát átlépi: ez a 983-as dátum szerint a 14-ik év, a 975-ös szerint a 22. év, a 969-es szerint a 28. év. A Gellért-legenda a püspök ideérkezésekor az ifjú korát élő királyról tesz említést, ami a 983-as dátum szerint 36–37., a 975-ös szerint 44–45., a 969-es szerint pedig 50–51. év. A legendák tehát inkább ehhez a dátumhoz állnak közelebb. Egyetlen komoly ellenérvként a veszhelmi alapítólevelet hozhatnánk fel. Amennyiben az valóban 1002 előtti, a 983-as születési év felvétele problematikus. Az új kutatás azonban kimutatta, hogy az alapítólevél 1010 után keletkezett. Így tehát ezzel a nehézséggel sem kell számolnunk. A centenáris szentté avatás analógiájaként Szent László 1192. évi kanonizálását hozom fel, amit III. Béla kért III. Celesztin pápától. Arra gondolok, hogy ez az év a nagyváradi püspökség fennállásának 100. évfordulója. Bár alapításáról bizonyosan csak annyit tudunk, hogy 1095 előtti években történt, de a Képes Krónika kronológiailag a nagyváradi székesegyház építését az 1091-es kun háború után mondja el. Így a Nagyváradon eltemetett László szentté avatási évének megválasztására is bizonyosan a centenárium adott okot. Ez az analógia tehát az előbbivel azonos problémát vet fel, és azonos lehetőséget adja egy eddig nem tisztázott időpont újabb átgondolásának.

Dr. Zádor Mihály bírálatával kapcsolatban a következőket szeretném megjegyezni.

Tanulmányom első fejezetének felépítésénél nem tudtam követni más tagolást, mint a dolgozatom elején megadott periodizációs bontást. Az első a X. század végétől a megye megszervezéséig tart, amelyben két probléma köré csoportosítottam a mondanivalót: a keresztelő Szent János-templom és a keleti politikai-kulturális orientáció kérdése. A következő szakasz a megye és a püspökség megszervezésével indul és záródik az 1091-es kun betöréssel. A harmadik szakasz indítása valóban problematikus. Oka, amint ezt jelzem is, hogy adataink a XII. század végéig szinte semmi eligazítást nem adnak. Nagyon szerényen tudom kimutatni erről a 80 évről, hogy nem annyira minőségi, mint inkább mennyiségi továbblépést jelent. A tulajdonképpeni újat III. Béla uralkodásától, megyénkben konkrétan az egresi ciszterci monostor alapításától számítom. Ez a szakasz a XIV. század elejéig zárul úgy, hogy külön hangsúlyt kap benne az 1241 és az 1280 utáni újjáépítés. Így zárom az első fejezet tematikáját, de bevezetőmben a megye periodizációját az egész középkorra kidolgoztam és tanulmányom harmadik fejezetében, az emlékek kataszterénél az egész középkorra figyelemmel voltam. Valóban szükséges, hogy tanulmányom könyv alakban való megjelenésekor e periódusok tipográfiai szemléletesebb, áttekinthetőbb megoldását adjuk.

Ami a pápai tizedjegyzék általam felvázolt települési problémáját illeti, tehát a kunok, besenyők által lakott területek és e területeken az egyházi szervezés közti relációt, véleményem szerint nem kapcsolható egy bizánci görög hitű lakosság jelenlétéhez. Nem tudom, hogy amit mondok, mennyire érvényes az ország más területeire, de itt a helyzet a következőképpen látszik bizonyosnak: a nyugati műveltség indulásakor a keleti kul-

túrának itt mély gyökerei voltak. A honfoglalást megelőző bolgár uralom még azt is lehetővé tette, hogy ennek a kultúrának népi gyökerei legyenek. Az istváni szervezés zsenialitása, hogy ezt felismerte és nem igyekezett erőszakos, adminisztratív felszámolására. Bizonyítom ezt az induló korszak két főegyeniségének kiválasztásával. Itt most elsősorban Gellért személyére hivatkozom, akire véleményem szerint azért esett a király választása a marosvári székhely betöltésénél, mert személyében olyan műveltségű püspököt kapott, aki egyesítette magában a keleti és nyugati kultúrát. A nyugati missziót itt tehát olyan személy képviselte, aki ismerte a keleti egyház sajátosságait, nem idegenként érkezett ide, de ugyanakkor biztosítani tudta a római orientációt. Adataink világosan bizonyítják, hogy Gellért idejévétele nem szüntette meg a keleti egyház már meglevő intézményeit, csak mint új magyar egyházmegye leválasztotta az addigi keleti püspökségről. És itt jutunk vissza kiinduló problémánkhoz. A bizánci-görög hitűek kolostorai bizonyosan működtek a XIII. század közepéig, hozzátartozva a csanádi püspökséghez. Így tehát az egyházi szervezethez hiányát oly annyira nem mutatták, hogy a tatárjárás után megszaporodó oklevelekben is, amikor pedig már megszűntek mint monostoros helyek, még pogány nevű alapítójuk nevét is megőrizték. Csupa olyan helyről van szó, amelyet egyetlen nyugati rendtörténet sem vall magának. Ezek közül több plébániáshelyként újjáépül, ami arra utal, hogy lakossága minden agresszió nélkül fokozatosan épült bele a nyugati egyházszervezetbe.

Egyetértek bírálómmal, hogy a csanádi templom faragott kőanyaga a XIII. század közepére datálható. Nyilván a század első felében alapított templom bizonyos újjáépítése vált szükségessé a tatárjárás után.

A kérdéses alaprajz a lebontott csanádi templomot mutatja. Itt három periódus épül egymásra. Az első a lebontott templom nyugati oldalán, a templomnak mintegy egyharmada alatt megtalált négyzetet bezáró alapfalak mint a legkorábbi periódus. Szentélye nem került feltárássra, talán azonos méretű volt a lebontott templommal. Erre épült a XIII. századi templom, amely azonos hosszú volt a lebontott templom hosszával és szentélye a hatszög három oldalával zárult. Ebben a periódusban a templomnak alttemploma volt, amely az előző templom egykori szentélye. A harmadik periódus a XVI. század eleje, ez az, amit Csaholi püspök építtetéseihez csatolok, ennek alaprajzát közli teljességében a rajzom. Az altemplomot ennek építésekor szüntették meg.

Szent György és az oroszán ikonográfiai kapcsolatról a következőket kívánom megjegyezni. Szét kell választanunk az oroszán ábrázolását, egyszer mint sárkányölőt, máskor mint attribútumot kell tekintenünk. Ez utóbbira példa a Szent Márk-szimbolum. Bennünket most a másik érdekel. Egyetértek bírálóm kérdésfelvetésével, hogy vajon pogány meselemként került-e a legendába ez a kép. A hagiográfia hozzávetőleg harminc szentjénél szerepel a sárkányharc, amely mindig a jó és rossz küzdelmét szimbolizálja. Ezt bizonyítja az is, hogy a jó principiumát megtestesítő állatok, a sas, az oroszán és a griff sárkánygyőzők és mint ilyenek gyakoriak a keresztény ikonográfiában is. Tehát kapcsolódhatott az oroszán alakja erről az oldalról is Szent Györgyhez, bár példa nélkül áll, hogy Györgyöt az oroszánal helyettesítik. Ami miatt én mégis e leírás gyökerét a pogány magyar mitológiában keresem, oka a jelenet egészéből érthető meg. Csanádnak éjjel álmában oroszán alakjában megjelenik Szent György és felszólítja, hogy most éjjel támadja meg Ajtonyt, mert így győzni fog felette. Csanád megfogadja a tanácsot és valóban győzedelmeskedik. A magyar mitológia szerint is a sárkányt éjjel kell megátadni, mert a nap erőt ad neki. Ezzel mitológiánk egy régi haditaktikát őrzött meg, amit a legenda szerint Csanád is alkalmazott Ajtony ellen. Leó császár jegyezte fel Taktikájában, hogy a magyaroknak ellenére volt a meglepetésszerű éjjeli támadás, mivel lovas sereg lévén, csapataikat ez szíjjelugrasztotta. Csanád jól ismerte Ajtony hadainak konstrukcióját, nyilván ezért döntött az éjjeli támadás mellett. – Az a Szent György tehát,

aki oroszlán alakjában ilyen utasítást ad a hősnek, még élő pogány tradíció szülötte.

Rátérve a kiszombori templom építészeti vonatkozásaira, bírálóm egyetért velem abban, hogy a körtemplom két építési periódust mutat az Árpád-korban, de bizonytalanul tartja azt a feltevésemet, hogy a külső fal később épült a templomhoz. A közölt alaprajz pontossága a helyszínen bárki által ellenőrizhető, de a benne megmutatkozó szabálytalanság a belső tér és a külső karéj között, minden mérés nélkül szemmel érzékelhető. Tudom, és ezt hangoztatom is dolgozatomban, hogy a köpeny különállását illetve utólagos építését bizonyosan csak egy falkutatás mutathatja meg. Addig csak apróbb részletekből következtethetünk rá. Ezek közül most csak néhányra hívom fel a figyelmet. A templom külső falában két helyen, a keleti és a délkeleti fülke ablaka alatt szellőzőnyílást véstek, amit a fal erősen salétromos volta tett szükségessé. Ezen keresztül közelebbről megvizsgálva a köpenyt megállapítottam, hogy mindkét helyen 40 cm mélység után elválík a belső faltól és így a kettő között 7–10 cm-es rés van. Ezt a hézagot egy-egy helyen csak a két fal közötti kötés bontja meg. A köpeny mögött levő belső fal, ami egyben a karéj külső fala, teljesen sima, szabályosan rakott téglafal, ami véleményem szerint csak akkor indokolt, ha ez valamikor a templom külső fala volt. — Érdekes részlet e szempontból a külső falon levő lizénák és az ablakok viszonya. Érdekes ugyanis az, hogy a lizénák és a templomba nyíló páros ablakok

nincsenek kapcsolatban egymással. Egykorúság esetén kizártnak tartom, hogy a falat tagoló sávok legalább megközelítőleg ne alkalmazkodtak volna a falat úgyis megbontó és annak tagolást adó ablakokhoz.

Kétségtelen, hogy a templomot egy hatszögű kupoladob zárta, amelyet sátortető fedett be. Ma is látszik belül az a falrész, amelyre a kupoladob támaszkodott. A köpeny jelenlegi magassága ennek a megoldásnak ellenmond. De ugyanakkor úgy látszik, hogy a köpenyt nem utólagosan magasították. Bár ezt csak nagyon bizonytalanul merem állítani, mert hangsúlyozom, csak egy falkutatás adhat megnyugtató eredményt. Erre nem volt mód, ezért is hiányzik a megfelelő dokumentáció. Azonban úgy értesültem, hogy rövidesen mód adódik a templom régészeti megvizsgálására, ami véglegesen tisztázza a kérdést. Megjegyezni kívánom, hogy munkámmal nem pótolni, hanem elindítani, illetve segíteni kívánom a régészetet.

Még egyszer köszönetet mondok opponenseimnek bírálatukért és kérem válaszuk megfontolását.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot Dávid Katalinnak adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1974. május 1. hatállyal Dávid Katalint a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

CHRONICA HUNGARORUM. Bp. 1973. Magyar Helikon. 139., [134], XXVII. 1.

A magyar nyomdászat ötszáz éves évfordulójára adta ki fakszimile változatban a Magyar Helikon az első magyarországi nyomtatványt, a Hess András által Budán kibocsátott Chronica Hungarorumot, Horváth János fordításában, Soltész Zoltánné részletes könyvtörténeti tanulmányával. Nem először jelent meg e mű fakszimile kiadásban, s magáról Hess Andrásról is oly bőséges az irodalom, benne a budai nyomda megszűnésének föltételezett okait is megvizsgáló részletekkel, hogy itt a méltatásától eltekinthetünk. Viszont nem lesz érdektelen rámutatni a nyomda megszűnésének egy olyan okára, amit eddig kevés figyelemre méltatott a kutatás.

A „Chronica Hungarorum” eredeti címét nem ismerjük, címlapja sem maradt ránk. Kb. 450 példányban jelent meg 134 oldalon. Ha jellepnek vesszük, hogy szövege latin nyelvű, fölfoghatjuk ezt úgy is, mint a magyar nyelv újabb századokra terjedő kálváriájának nyomtatott előjelét. Hiszen éppen az lett volna hivatása az első magyar nyomdának, hogy a többi nemzethez hasonlóan a magyarság számára magyar nyelven nyomtasson munkákat. Akkor bizonyára szélesebb olvasótáborra és vásárlóközönségre is számíthatott volna. Akkor még egy könyv keresett voltát nem az döntötte el, hogy mennyi olvasni tudó ember létezett az országban. Nem az utóbbinak állítólag kevés számában található az oka annak, hogy csak 450 példány jelent meg a krónikából. Az ország akkori lélekszámát tekintve, e példányszám nem is nevezhető csekélynek. Mennyivel több kelt volna el, ha magyar nyelven jelenik meg. Minden más nép, nem Mátyás korában, hanem már sokkal korábban, a maga nyelvét tette meg államnyelvvé, s ezzel önkéntelenül is készítve a közönséget a nép nyelvén megszólaló nyomtatott könyvnek. Másrészt egy-egy magyar nyelvű könyv köré odagyűlhetett az udvarház népe, vagy akár a fél falu, és hallgathatták a benne megírt történeteket. De mit kezdhettek egy latin nyelvű könyvvel a föld népe; vagy az iparos- és kereskedőréteg, amely portékáját sem a hazai, sem a külföldi piacokon, vásárokon nem kínálhatta az érthetetlen latin nyelven. Mátyás bizonyára igényelte a nyomdát, korábbi vélekedésekkel ellentétben, de ő sem ismerte föl a nemzeti nyelv jelentőségét. Galeotto Marzio nem alap nélkül jegyezte meg, hogy az európai uralkodók közül egyedül Mátyás udvara nélkülözi a saját népe nyelvét.

Hess András nyomdája után minden valószínűség szerint a második magyar nyomdát Pozsony városában létesítette máig ismeretlen tulajdonosa. Egyik nyomtatványa kezdő soraiban a latin szokástól eltérően — olvasuk Fitz József könyvében — magyarosan írta Pozsony nevét, régies írásformában: Posoni, ahol az i a mai y-nak felel meg. Tudott erről a nyomdáról szájhagyomány útján Pápai Páriz Ferenc is, aki Misztótfalusirol szóló költeményében megemlékezik róla.

1484-ben jelent meg Olmüchen Turóczy János Chronica Hungaroruma. Szédése alapján azt állapították meg, hogy a nyomda szedőinek és korrektorának magyaroknak kellett lenniük.

Ugyanebben az időben Itáliában, Francia- és Spanyolország könyvnyomtató műhelyeiben számos magyar származású nyomdász működött. A későbbi évtizedek-

ben (1490–1526) pedig bőven akadt könyvkereskedő és kiadó magában Buda városában is, de ezek a kereskedők és kiadók a magyar plébániák számára külföldön nyomtatták a latin nyelvű egyházi (mise-) könyveket. Virágzott a budai könyvkiadás a külföldi nyomdák révén II. Ulászló király alatt is. Elsősorban főúri mecénások, Perényi Gábor, Werbőczy István stb. támogatásával. Munkáikat neves nyomdák központjaiban nyomtatják. Velencében, Augsburgban, Strassburgban, Párizsban, Lyonban, Bécsben, Brünmben és Krakkóban.

A legsikeresebb szerző Temesvári Pelbárt, akinek könyvét külföldi nyomdákban ebben a korszakban 90-szer adták ki! A sokat szidott haza igényelte a szigorú prédikátor beszédgyűjteményét. Ennek a virágzásnak vetett véget a mohácsi vész, illetve Buda 1541-ben történt elfoglalása.

A mohácsi vész előtt — Fitz József adatai szerint — Budáról 17 könyvkereskedő nevét ismerjük, ami önmagában is bizonyítja a város élénk kulturális életét.

Könyvtárainkban kb. 7000 az ősnymtatványok száma, ezek közül 2000 még a XV.sz. ázadban került az országba, ami ugyancsak az ország könyvigényének a bizonyítéka! Mennyivel inkább lett volna közönsége a könyvnek, ha már a könyvnyomtatás első évtizedeiben magyar nyelven jut el az igen fejlett budai könyvkereskedői hálózat révén a magyar tömegekhez. Pedig, hogy mennyire élt az igény a magyar könyvre, bizonyítja a számos *krakkói* magyar nyomdatermék. 1554-ben Tinódy Sebestyén már a „minden rendben tudós jámboroknak” ajánlja krónikáját, akárcsak korábban Komjáti Benedek a maga krakkói kiadványát, amely 1533-ban jelent meg, s Szent Pál leveleinek fordítását tartalmazta. Méliusz Juhász Péter a „magyarországi kereskedő és árus népeknek”, tehát lényegében a vásároló népnek ajánlja 1561-ben predikációs könyvét. Mindez bizonyítja azt, hogy igenis akadt olvasója és vásárlója a magyar nyelvű könyvnek és szó sincs arról, mintha helyhez kötött, vagy vándornyomdászaink kiadványait nem igényelte volna a magyar közönség. Bornemissza Péterről is tudjuk, hogy nem fizetett rá kiadványaira, s ezek terjesztésében előkelő urak, még vármegyei alispán is, közreműködtek!

Ezek után térjünk vissza a Hess-problémához, mi okozhatta a nyomda gyors elmúlását? Meggyőződésem, hogy Hess András esetében sem a társadalom felelős elsősorban, s abban az értelemben, ahogyan ezt elmarasztalóan szeretik emlegetni, hanem az a képtelen szemlélet, amely egy nép számára annak történetét nem anyanyelvén közvetítette. Hogy ez nálunk előfordulhatott, abban kétségtelenül hibás a Mátyás-kori felső vezetés, annak egy vékony rétege, külföldieskedő hajlama, de a társadalom a maga egészében egyáltalán nem tehető felelőssé, amiért számára érthetetlen (latin) nyelven nyomtatott könyveket nem igényelt. A 16. század vándor könyvkiadói és nyomdászai bizonyítják, hogy igenis akadt közönsége a magyar nyelvű könyvnek, sokkal rosszabb körülmények között is.

Pedig Hess András a magyarok történetének kiadását igen találó okokkal indokolta. Feledhetetlenül szép sorai ma is időszerűek. Íme magyarra fordítva: „Magyaror-

szág krónikájának kinyomtatásához fogtam. Azt hittem, hogy ezzel minden magyar embernek kedves és örvendeztető munkát végzek. Ugyanis, miként szülőföldjét mindenki legjobban szereti és minden más országnál többre becsüli: szint úgy mint hazafi ösmerni kívánja az életet, mit ősei egykor folytattak, hogy ilyen módon emlékeztetes jeles tetteiket utánozhassa, ellenben a szerencsétlenségeket, amik őket érték, okulva elkerülhesse”.

Valóban a múlt ismerete hozzátartozik az emberi öntudat értékállományaéhoz, sőt az emberi méltóságérzethez is, de Hess András latin nyelvű krónikája ezt a célt a társadalom szélesebb köreiben éppen latinnyelvűsége miatt, nem szolgálhatta.

Nem tudjuk pontosan, miért szűnt meg Hess András budai nyomdája. Aligha azért, mert nem volt képes „hatalmasoktól támogatást kunyerálni” — ahogyan Karikó Sándor írta a Forrás-ban megjelent írásában. A reneszánsz és a humanizmus korában a hatalmasoktól való „kunyerálás” egyáltalán nem számított a megélhetés megvetett eszközének. Mecénásokból élt az írók, a költők, a tudósok, a művészek, még a nyomdászok és a könyvkiadók tekintélyes része is, nemcsak a XV., hanem a későbbi századokban is. Majdnem fölösleges is keresni

a megszűnés okait, annyira kézenfekvő. Egy latin nyelvű kiadványnak, ha mégoly közérdekű is, nem lehetett közönsége nálunk sem, ahogy más nemzetek nyomdászatában sem, ezért is nyomtattak mindenütt a nép számára annak *anyanyelvén*.

Bármennyi tudós mozgott is az ország királyi és püspöki udvaraiban, ezek összességükben sem tarthattak el latin nyelvű könyvkiadót. Ami a humanistákat érdekelte, latin nyelven az olasz nyomdák is kinyomtatták. Hess maga nem tudott magyarul, ez is akadályozhatta őt abban, hogy a magyar urakkal, köznemesekkel kiadványokról tárgyalhasson.

A magyar nyomdászat 500 évvel ezelőtt nem magyar nyelven indult, ez egyik főoka Hess András vállalkozása kudarcának, föltéve, hogy nemcsak objektív okok (haláletet, tűzvész stb.) játszottak szerepet gyors eltűnésében.

De a Chronica latinnyelvűsége ellenére is mérőföldkö könyvtörténetünkben. A nyugati államokkal szinte egyidőben jelent meg Budán az első nyomtatott magyar könyv, s éppen a magyarok történetéről. Nélkülözhetetlen forrásmű nemcsak a magyarság, hanem a Kárpát-medence s a szomszéd népek és államok története számára is.

Sztj Rezső

BELICZAY ANGÉLA:

Örökéletnek beszéde Bp. 1972. 277 l.

E nagy példányszámban megjelent kiadvány tulajdonképpen szövegyűjtemény, antológia, a protestáns Ó- és Újszövetségből. A művészettörténetet elsősorban illusztráció miatt érdekli. A legnagyobb nehézséget a képek összeválogatásánál az okozta, hogy a biblia egyes részeihez föltűnően sok, némelyikhez 25–30 művészeti értékű grafikai illusztráció is született az évszázadok során, ugyanakkor más részekhez viszont nem lehet találni, mert vagy nem létezik, vagy nem megfelelő színvonalú a kép. Ez aztán a kötet szerkesztésén is éreztette hatását, néhol rajzok hiányában, azok igen messze esnek egymástól, máshol viszont nagyonis közel.

A következő nehézséget az okozta, hogy az illusztrációk technikája eltérő lévén, önmagukra jellemző stílusuk miatt a könyv művészi egységét is megbontják. Ha természetesen nem az volt a kiadvány célja, hogy könyvesztétikai értelemben „művészi könyv” szülessék, akkor ettől a szemponttól el lehetett tekinteni. De még ez esetben is igen feltűnő a korai vonalas fametszetű rajzok és a később született rézkarok, rézmetszetek közötti különbség, nemcsak az egyes művészek egyéni jegyei, hanem a technikai anyagszerűség más-más volta miatt is.

Beliczay írásért kell mindenekelőtt megdicsérni, mert nyilván nemcsak a „nagy” nevek vonzották, hanem elsősorban a művészi színvonal iránti érzéke működött jó irányban, s az ebből fakadó tisztelete a művészettörténet nagyjai iránt. Ennek a művészi ízlésnek eredménye, hogy Cranachtól 6, Dürertől 15, Holbeintől 17, Meriantól 16, Raffaeltől 10, Rembrandt-tól pedig 7 rajzot választott, s ezzel a könyvben szereplő 106 illusztráció közül voltaképpen ez a hat művész alkotott 71-et, a fennmaradó 31 rajz 15 művész között oszlik meg. A művészek közül 8 a XV–XVI. és a XVI–XVII. századforduló gyermeke, 7 a XVI. században, 4 a XVII. sz.-ban, 1 a XVIII. sz.-ban, 2 a XX. sz.-ban működött.

Három kivétellel külföldiek. A magyarok közül mindössze Benedek Klárától, Haranghy Jenőtől és a Patai-féle Képes Bibliából (Ószövetséghez készült rajzokból) került a könyvbe egy-egy darab.

Nem mintha a magyar biblia illusztrálásával csak a fönti pár magyar művész foglalkozott volna, noha Beliczay kimutatásai alapján kevés eredeti képpel, rajzzal díszített magyar nyelvű biblia kiadás létezik. A fentiekben kívül Márfy Ödön készített néhány kőrajzot a Jelenésekről szóló könyvhöz, amely az Amicus Kiadónál jelent meg. Berény Róbert illusztrálta az Ószövetségből az Özönvizet, az a Hungária amatorkönyvek sorozatában látott napvilágot. Márton Lajos rajzaival jelent meg

Czeplédi Sándor könyve: Jézus élete a négy evangélista előadásában címmel, s ezzel végére is jutottunk a protestáns képes biblia kiadások közül azoknak, amiket magyar művészek illusztráltak. Bár talán nem vétünk a történeti hűség ellen, ha ide vesszük Sylvester János Újtestamentumát is 6 nagyméretű és 105 kisebb illusztrációjával, amelyek Strutius János Sárvárra szerződöttetett nyomdász kezéből származnak. Megjelent 1908-ban Tótfalusi József kiadásában a teljes Szentírás, több száz metszettel, festmény-reprodukciókkal, tájképekkel és kortörténeti rajzokkal. 1921-ben a teljes Szentírás Rembrandt 42 festményének hasonmásával, valamint az 1930-as évek elején az ún. Arany Biblia, ez utóbbit is külföldi művész, Doré Gusztáv képei díszítik.

Luther, Melancthon és Zwingli nem húzódozott a biblia képes ábrázolásától, és a reformáció talaján is föllendült a biblia illusztrálása. Csak Kálvin zárkózott el előle. Rembrandt-ot sem befolyásolta az, hogy Hollandia szigorú kálvinistái a bibliai alakok megrajzolását és megfestését elleneztek. Utolsó befejezetlen festménye is a vak Sámson ábrázolta. Természetesen mint témát ragadta meg, s nem az illusztrálás szándékával. A katolikus egyházat pedig sohasem zavarta a bibliai témájú művészet. Az 1576-os Vulgátát a svájci professzor, Stimmer Tóbiás rajzai díszítették, akinek rajzai közül Beliczay is választott a kötetbe. A protestáns Merian bibliai témájú metszeteit a katolikusok is fölhasználták 1727-ben, de a művész nevét kivakarták a lemezekből, mert zavarta őket az, hogy a protestánsok előzőleg már száz éven át alkalmazták azokat.

A fölhasznált rajzok művészi színvonala — néhánytól eltekintve — általában kielégítő. Nemcsak azért, mert a művészettörténet kiválóságainak rajzairól van szó, hanem mert maga a válogatás is igyekezett színvonal tekintetében a legjobbakat választani az adott bibliai részhez. Könyvesztétikai szempontból azonban áthidalhatatlan kérdések támadtak. Az egyes rajzok világos, vonalas, mások sötétebb, foltoszerű árnyalásai közt támadó feszültség az oldalpár egyensúlyát felborítja. Ez fordul elő mindjárt az 1–2. oldalon, folytatódik az 50–51-gyel, a 65–66-tal, a 120–121-gyel, s a 158–159-cel. De a rajzokat nem lehetett széjjelhúzni, mert hiszen azoknak a szöveggel együtt kellett megjelenniük.

A könyv viszonylagos egységét mégis sikerült azáltal megközelíteni, hogy Beliczay eltekintett a bibliai témákat megörökítő festményektől, vagyis a rajzok közé nem vegyített festményreprodukciókat. Egymástól stílusban és időben is különböző művészek esetében a

könyv stílusegységét jobban nem is lehetett megközelíteni.

Természetesen a szereplők karakterisztikumát is keresi az olvasó, s ilyen jellegű illusztrációk esetében joggal is. Ennek nem mindegyik tesz eleget. Nem egészen érthető, miért esett a választás Benedek Klárára, és éppen arra a rajzára, amelyen Jeremiás összetöri a korszókat, holott a szereplők arca ebből a viharos jelenetből semmit sem érzékeltet. Sehol semmi jele a haragnak, a fölháborodásnak. Egy kispolgári jelenetet látunk, némi kíváncsisággal az arcokon, semmi mást. A 21. kép a szöveg szerint Amman rajza: Átkelés a Vörös-tengeren, a Monyorókeréken 1588-ban megjelent: Hasznos könyvecskéből, amely Frankovith munkája. Inkább látszik lovas harci jelenetnek, semmint átkelésnek a Vörös-tengeren. Amman a könyv végén olvasható történeti áttekintésből talán ezért maradt ki. A rajzon a kor szokásának megfelelően a fáraó népét a törökök képviselik, mint a magyar nép ellenségei. Olyan fokú átrajzolás ez, ami már fölér az eredetiséggel.

Nem egészen értjük azt sem, hogy a 15. kép alatt levő izraelita Patai-féle bibliai témájú képgyűjteményről a történeti részben miért nem találunk adatokat, csak a bibliográfiában, ami a művészt illetően nem igazít el.

Elgondolkoztató Beliczay adata, mely szerint Dürer bibliai témájú rajzait csak az 1900-as évektől használták föl a Biblia illusztrálására. Halála után majdnem 300 évig kellett várnia, amíg az Apokalypsishoz és a biblia egyéb részeihez készített rajzait ily vonatkozásban fölfedezték.

Beliczay tájékozottságát dicséri az is, hogy az 1960-as években előkerült Rembrandt-rajzot ugyancsak fölhasználta (37. rajz). Egyébként sem a kitaposott utakon járt.

Michelangelo rajzaival szemben szívesebben alkalmazták a múltban festményei reprodukcióit. Raffael képeit is Beliczay használta föl először bibliai témák illusztrálására. Kevésbé ismert művészek munkáiban is keresett és szerencsés kézzel válogatta ki belőlük a legjobbakat.

Egyébként is ez az első olyan illusztrált bibliai antológia, amely először tartalmaz több művésztől válogatott illusztrációs anyagot. Nem egy művész jól-rosszul sikerült bibliaillusztrációit vette át, nem modernkedő kísérleteknek hódolt be, válogatása maradandó értékű tette e kiadványt.

A könyv végén összefoglaló tanulmányok ismertetik a biblia külföldi és hazai illusztrálásának történetét és a könyvben szereplő művészeket, kiegészítve a fölhasznált művek bibliográfiájával.

Tördelési szempontból elfogadhatatlan, hogy a képek miért nem állnak egységesen a tükör alján, amikor azok zárják az oldalt (1. 16. o.).

A képek festékezése általában egyenletes, ritkán támad az a gyanúja az embernek, hogy a festék elégtelen. Ugyanez már a szövegre nem mondható el.

Vitatnivaló kevés akad. Amikor Beliczay hanyatlásnak nevezi azt a művészi ábrázoló fölfogást, amely az alakokat szinte jelentéktelenné fokozva helyezi el a tájban, s a művész az utóbbit hangsúlyozza, nem az embert, akkor „pedagógiai” és nem művészeti-esztétikai szempontból nyilatkozik. A válogatás követelménye szerint a rajznak egyúttal „a teológiai célnak” is meg kellett felelnie, ez azonban nem zárta ki azt, hogy egyúttal a művészi követelménynek is eleget ne tegyen. Amint-hogy a rajzok túlnyomó többsége ennek eleget is tesz. A kiadvány művészi értékét és kiadástörténeti jelentőségét ez biztosítja.

Szűz Rezső

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető: bármelyik postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben, a POSTA HÍRLAP IRODÁ-nál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelző számára. Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható:
az AKADÉMIAIKIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21
Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488
és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, 1368 Budapest V.,
Váci u. 22. Telefon: 185—612.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Sós Attila

A kézirat nyomdába érkezett: 1974. VI. 21. — Terjedelem: 5 (A/5) ív
74.583 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

A MODERN ÉPÍTÉSZET
MAGYAR ÉS KÜLFÖLDI MESTEREIT

mutatják be az

ARCHITEKTÚRA

sorozat legújabb kötetei

Gábor Eszter

A CIAM MAGYAR CSOPORTJA (1928—1938)

40 oldal · 45 fotó · Ára 35,— Ft

Preisich Gábor

WALTER GROPIUS

35 oldal · 60 fotó · Ára 46,— Ft

Major Máté

GOLDFINGER ERNŐ

27 oldal · 63 fotó · Ára 42,— Ft

Kósa Zoltán

KENZO TANGE

30 oldal · 65 fotó · Ára 50,— Ft

Mendöl Zsuzsa

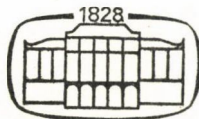
MÁLNAI BÉLA

47 oldal · 51 fotó · Ára 43,— Ft

Nagy Elemér

ERIK GUNNAR ASPLUND

90 oldal · Ára 48,— Ft



AKADÉMIAI KIADÓ

Az
Akadémiai Kiadó
most induló új folyóirata

ARS HUNGARICA

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató
Csoportjának közleményei

Felelős szerkesztő:
TIMÁR ÁRPÁD

Az
ARS HUNGARICA 1973

első számából:

Németh Lajos: A művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséről
Kovács Éva: Két XIII. századi ékszerfajta Magyarországon
Galavics Géza: A barokk művészet kezdetei Győrben

Megjelenik: évente 2 füzet
Megrendelhető: az Akadémiai Könyvesboltban
(1052 Budapest, Váci utca 22.)



AKADÉMIAI KIADÓ

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ЛАСЛО БОРОШ:	Дорффмайстэр в комитете Бараия	269
ТИБОР КОППАНЬ:	От «castellum» до замка	285
ЛЕНКЕ ХАУЛИШ:	Тибор Боромисса. Первая попытка для основания художественной колонии	300
МИКЛОШ ЛОШОНЦИ:	Амрита Сер д жил	308

ИССЛЕДОВАНИЕ

ЛАСЛО ЗОЛНАЙ:	Искусство супругов Галимбэрти	318
ТИБОР К. ДЮРКОВИЧ:	Карой Стерио (1821—1862), «живописец движения»	323
БЕЛА ХОРВАТХ:	Барток и «Восьми»	328

ДИСКУССИЯ

<i>Каталин Давид:</i> Кандидатская дискуссия под заглавием: реконструкция художественной топографии в комитете Чанад во время династии Арпадов	
<i>Дёрдь Дёрффи:</i> Оппонентское мнение	333
<i>Михай Эадор:</i> Оппонентское мнение	335
Каталии Давид: Ответ	336

ОБЗОР КНИГ

<i>Режё сий:</i> Хроника хунгарорум. Будапешт. 1973. Венгерский Хели-кон	341
<i>Реже сий:</i> Ангела Белицаи: Речь вечной жизни Будапешт 1972.	342

TABLES DES MATIÈRES

ÉTUDES

BOROS, LÁSZLÓ:	Dorffmaister au comitat Baranya	269
KOPPÁNY, TIBOR:	Du castel jusqu'au château	285
HAULISCH, LENKE:	Tibor Boromisza, première tentative de la fondation de la colonie de peintres	300
LOSONCI, MIKLÓS:	Amrita Sher-Gil	308

RECHERCHES

ZOLNAY, LÁSZLÓ:	L'art des époux Galimberti	318
K. GYURKOVICH, TIBOR:	Le peintre du mouvement: Károly Sterio (1821—1862)	323
HORVÁTH, BÉLA:	Bartók et les „Huits”	328

DISCUSSION

Discussion de la thèse de candidat de Mme Katalin Dávid sur la reconstruction de la topographie de l'art au comitat Csanád à l'époque des rois Arpadiens	
Opinion d'opposant de György Györffy	333
Opinion d'opposant de Mihály Zádor	335
Réponse de Mme Katalin Dávid	336

REVUE DES LIVRES

<i>Szűj, Rezső</i> : Chronica hungarorum. Budapest, 1973. Éditions de Magyar Helikon	341
<i>Szűj, Rezső</i> : Beliczay Angela: Örökéletnek beszéde. Budapest, 1972.	342